

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV



TESIS DOCTORAL

***Mal pero acostumbráu: el humor negro en la
historieta "Inodoro Pereyra", de Roberto
Fontanarrosa***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Agustina Soledad Rimondi Melneciuc

DIRECTORA

María Cristina Bravo Rozas

Madrid, 2018

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

Departamento de Filología Española IV



**«MAL PERO ACOSTUMBRÁU»: EL HUMOR NEGRO EN LA
HISTORIETA *INODORO PEREYRA*, DE ROBERTO FONTANARROSA**

TESIS DOCTORAL

Presentada por

Agustina Soledad Rimondi Melneciuc

Bajo la dirección de la doctora

María Cristina Bravo Rozas

Madrid, 2017

DEDICATORIA

A mis padres, mi hermana, mi marido y mis hijos. Hubiera sido imposible hacer esta tesis sin la infinita ayuda de mi familia (la de aquí y la de allá, la de siempre).

AGRADECIMIENTOS

Durante cinco años de investigación y elaboración de esta tesis doctoral, tuve la buena fortuna de contar con la ayuda fundamental y desinteresada de muchas personas. Gracias a ellas pude conseguir materiales de difícil acceso, orientar mi investigación, traducir, afrontar la burocracia y sortear baches morales y económicos. Vaya, pues, mi profundo agradecimiento a todos ellos: Alicia Melneciuc, Ernesto Rimondi, Bárbara Rimondi, Diego Sousa, Valentín Sousa Rimondi, Jerónimo Sousa Rimondi, Inés Adán Mozo, Jorge Ávila Vargas, Fernando Daubler, Rodrigo Chiclana, Ramiro Sousa, Cristina Bravo Rozas, Pedro Vállora, Manuel Ángel Chica Benayas, Cristina Sánchez, Javier Huerta Calvo, Daniel Divinsky, Hernán Martignone, José María Gutiérrez, Mariana Wenger, Jorge Gagliardi, Adriana Raffoul, Arnaldo Benzal, Manuel González Gil, Revista *Skorpio*, Alicia Atienza, Carlos Koster, Paula M. Fernández, Agustín Maurín, Rita Solari, Roberto Lemes, Marcelo Rosa, Cristian Palacios, Jaume Mascaró Pons, Academia.edu community y María Esther Sánchez.

ÍNDICE

ABSTRACT.....	I
KEYWORDS.....	IV
RESUMEN.....	V
PALABRAS CLAVE.....	VIII
INTRODUCCIÓN.....	IX
I. El origen de la idea	IX
II. Riqueza del material investigado.....	X
III. Metodología.....	XII
IV. Antecedentes de la investigación.....	XIV
a) De <i>Inodoro Pereyra</i> en particular.....	XIV
b) Del humor negro y la comicidad en general.....	XX
V. Estructura de la tesis doctoral	XXI

PRIMERA PARTE: GÉNESIS Y DESARROLLO DE LA HISTORIETA *INODORO PEREYRA*

CAPÍTULO 1. ACERCA DE ROBERTO FONTANARROSA	3
CAPÍTULO 2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE <i>INODORO PEREYRA, EL RENEGÁU</i>	13
2.1. Descripción general	13
2.2. Origen	16
2.3. Fuentes utilizadas por Fontanarrosa	17
2.3.1. <i>Universo gauchesco</i>	17
2.3.2. <i>Folclorismo</i>	21
2.3.3. <i>Otras fuentes</i>	22
2.3.4. <i>Fuentes gráficas</i>	24
2.4. Una gracia humillante	25
2.5. La envergadura del humor gráfico en Argentina.....	29
2.6. Relevancia de <i>Inodoro Pereyra, el renegáu</i>	31
2.6.1. <i>El magnetismo de esta historieta para la sociedad argentina</i>	33
2.6.2. <i>La intertextualidad</i>	36

2.6.3. <i>La anomalía como rasgo distintivo</i>	39
2.7. <i>Inodoro Pereyra y el posmodernismo</i>	40
CAPÍTULO 3. PUBLICACIÓN DE LA HISTORIETA	43
3.1. Cronología y frecuencia.....	43
3.2. Compilaciones.....	45
3.2.1. <i>Leves alteraciones en el orden de los episodios</i>	46
3.2.2. <i>Omisión de algunos episodios</i>	48
3.2.3. <i>Pequeñas diferencias pictóricas entre los originales y las compilaciones</i>	51
3.2.4. <i>Publicación homenaje de 20 años con Inodoro Pereyra</i>	52
CAPÍTULO 4. EVOLUCIÓN DE LA HISTORIETA.....	55
4.1. Primera etapa: 1972-1974 en la revista <i>Hortensia</i>	55
4.1.1. <i>Cimientos psicológicos del personaje</i>	58
4.1.2. <i>Experimentación y búsqueda de un estilo propio</i>	61
4.2. Segunda etapa: 1974-1977 en <i>Mengano y Siete Días</i>	63
4.2.1. <i>Ponderación entre el humor gráfico y la narración</i>	64
4.2.2. <i>Dinamismo categórico en Inodoro y Mendieta</i>	65
4.2.3. <i>Interacción entre los protagonistas</i>	69
4.2.4. <i>Proliferación de recursos humorísticos</i>	73
4.2.4.1. <i>Concentración</i>	73
4.2.4.2. <i>Predominio del humor disparatado y la parodia</i>	76
4.2.4.3. <i>Continuidad y ratificación del humor negro como esencia</i>	78
4.2.4.4. <i>La antítesis gana terreno</i>	80
4.2.4.5. <i>Evolución hacia la caricatura</i>	82
4.2.5. <i>Consolidación expresivo lingüística</i>	84
4.2.6. <i>Constante voluntad de innovación</i>	84
4.3. Tercera etapa: 1977-2007 en <i>Clarín</i>	86
4.3.1. <i>Anclaje en tiempo y espacio</i>	87
4.3.2. <i>Renovación y caricatura</i>	89
4.3.3. <i>Incremento de la metahistorieta</i>	91
4.3.4. <i>Preponderancia del ingenio verbal</i>	93
CAPÍTULO 5. TIPOS DE HUMOR UTILIZADO Y COMPLEJIDAD.....	97

5.1. Esquema de mecanismos.....	97
5.1.1. <i>Análisis del esquema</i>	99
5.2. La parodia como génesis.....	100
5.2.1. <i>Refutar al Martín Fierro</i>	103
5.3. Expresividad en los dibujos.....	109
5.4. Hibridez de mecanismos.....	111
5.5. Proceso de elaboración de la historieta.....	113
5.5.1. <i>La idea antes que el dibujo</i>	113
5.5.2. <i>Elección del tema: potencialidad humorística y remate</i>	114
5.5.3. <i>Estrategias del discurso</i>	115
 CAPÍTULO 6. INODORO PEREYRA: DIGNO, COMPLEJO Y PUNTO DE ENCUENTRO.....	119
6.1. Evolución.....	119
6.2. Paradigma de la dignidad.....	122
6.3. La vía de la jactancia.....	125
6.4. Brotes de lucidez.....	126
6.5. Peligros del orgullo exacerbado.....	128
6.6. Un antihéroe misceláneo.....	132
6.6.1. <i>Inodoro esperpéntico</i>	133
6.6.2. <i>Pobre, animal y cosa</i>	134
6.6.3. <i>Vivir menguando</i>	137
6.6.4. <i>Marginado pero afín</i>	139
6.7. Perspectiva distorsionada como fuente de conflicto.....	140
6.8. Inodoro ecológico.....	143
6.9. Frontera y humanidad en Inodoro Pereyra.....	148

SEGUNDA PARTE: HUMOR NEGRO, GROTESCO Y ABSURDO

CAPÍTULO 1. MATICES DEL HUMOR NEGRO.....	155
1.1. Definición y alcance del humor negro en <i>Inodoro Pereyra</i>	155
1.2. Lucha por la dignidad.....	158
1.2.1. <i>Disimular el fracaso</i>	158
1.2.2. <i>Justificar el fracaso</i>	167

1.3. Rupturas de tensión.....	170
1.3.1. <i>Sobrecogimiento quebrado por comicidad</i>	171
1.3.2. <i>Padecimiento devaluado</i>	176
1.3.3. <i>Ecos literarios del diablo</i>	178
1.3.4. <i>Violencia ridiculizada</i>	181
1.3.5. <i>Desacralización de la muerte</i>	186
1.3.6. <i>Espeluzno desintegrado por la parodia</i>	188
1.3.7. <i>Ternura quebrantada por la bestialidad</i>	191
1.4. Humor amargo o triste.....	195
1.4.1. <i>Aclaraciones del humorismo versus comicidad</i>	197
1.4.2. <i>Aceptación de la derrota</i>	200
1.4.3. <i>Tragedias compartidas</i>	205
1.5. Ironía trágica.....	210
1.6. Humor políticamente incorrecto.....	216
1.6.1. <i>Racismo</i>	218
1.6.2. <i>Homofobia</i>	219
1.6.3. <i>Del machismo a la violencia de género</i>	220
1.6.4. <i>Desmontar atropellos</i>	223
 CAPÍTULO 2. LA PAMPA EN CLAVE GROTESCA.....	 229
2.1. Facetas y atributos del grotesco.....	229
2.2. Lo grotesco en <i>Inodoro Pereyra</i> : rasgos y fundamentos.....	234
2.3. Vestigios del grotesco.....	239
2.4. Carnavaleando.....	245
2.4.1. <i>La hipérbole como canon: matrices y contornos</i>	259
2.4.1.1. Fealdad y gordura en Eulogia.....	263
2.4.1.2. Del «naso-catástrofe» al salvajismo capilar.....	268
2.4.1.3. Degradaciones extremas: decrepitud y extravío de la épica.....	274
2.4.2. <i>Referencias sexuales esperpénticas</i>	275
2.4.2.1. Inodoro, seductor fracasado.....	275
2.4.2.2. Eulogia enamoradiza.....	277
2.4.2.3. Mirna, la comehuincas.....	280
2.4.3. <i>Tragicomedia</i>	288
2.5. El barrunto de lo abismal.....	291

2.5.1. <i>Entre el horror y lo risible</i>	292
2.5.2. <i>En las fauces de la animalización</i>	299
2.5.2.1. Irrupción de lo animal en Mendieta.....	307
2.5.3. <i>Cosificación y miserias automáticas</i>	310
 CAPÍTULO 3. LA BELLEZA POR EL ABSURDO.....	315
3.1. El absurdo como motor y esencia.....	315
3.2. Juegos lingüísticos.....	320
3.2.1. <i>Neologismos</i>	322
3.2.1.1. Diglosia.....	322
3.2.1.2. Invención de palabras, locuciones y distorsión de significados.....	324
3.2.1.3. Nombres alusivos.....	325
3.2.2. <i>Anfibología</i>	326
3.2.2.1. Despenar a Epitafio Quejumbre.....	328
3.2.2.2. Otras fluctuaciones del sentido.....	336
3.3. Entelequias enmarañadas: la hegemonía de la prosopopeya.....	337
3.4. Metahistorieta.....	343
 CONCLUSIONES.....	347
 BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA.....	365
 BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA.....	367
 GLOSARIO.....	383

ABSTRACT

«BAD, BUT I’M USED TO IT»: BLACK HUMOUR IN THE COMIC STRIP
INODORO PEREYRA, BY ROBERTO FONTANARROSA
DOCTORAL THESIS

This research highlights the universality of certain essential aspects of the comic strip *Inodoro Pereyra*, by Roberto Fontanarrosa: black humour (and its many nuances), grotesque aesthetics (in their carnivalesque and abysmal representations) and the absurd. The analysis is presented based on the poetics offered by an outstanding material—in both textual and graphical execution—which deserves an attentive reading of the Argentinian humourist’s vertiginous and eclectic creative drive.

Without neglecting the intertextual nature of the comic strip, its polyhedral attractiveness is manifested in the degradations in general, as well as in the disturbing proximity between human and animal, in the defense of dignity and in the bitter humor that crosses it in a transversal way.

The narrative structure of the comic strip is analyzed from the psychology of the main characters. These paradoxical and marginal beings are not just limited to telling jokes, but also alienated as they try to decipher their world and go through an adverse and unstable reality. By an adequate selection of the material, these ecumenical features would allow the adapted publication in order to be understood outside the limits of their country of origin.

The comic strip tells the story of a gaucho who survives in a desolate and timeless pampa, together with his huge wife and his talking dog. In this elusive scenery, the gaucho interacts with all sorts of characters. Both the main character’s perspective and the nature of the encounters generate comedy and humour.

Inodoro Pereyra is a reference in Argentina where it was published during thirty five years, until his author’s early death. There is a remarkable contrast between the repercussion of the work inside and outside the country. While in Argentina the success is similar to *Mafalda* by Quino, it is almost unknown overseas.

The corpus of this thesis consists on the whole comic strip, which has almost seven hundred episodes (compiled in thirty two volumes). This is one of the reasons for this thesis to be elaborated as a monographic and not a panoramic study. The aim is not to do a mere review of episodes and humorous mechanisms, but to go deep inside the most relevant ones.

The thesis is divided into two parts. In the first one, there is general information about the comic strip and its author: the strip's origin, its sources and its past and present relevance in Argentina. The second part is divided in three blocks which relate to black humour, grotesque and absurd.

In NUANCES OF BLACK HUMOUR, the emphasis is placed on Fontanarrosa's Gaucho main attribute: the defence of his dignity against a defeat. Moreover, this block goes deeper into the sad or bitter humour which is used by the Gaucho to face his limitations. Finally, there is a reflexion about Fontanarrosa's point of view on politically incorrect humour.

In the block THE PAMPA IN GROTESQUE CODE are identified all the grotesque features which impregnate the comic strip. On one side, the relationship with degradation and bajtinian carnival and with hyperbole and tragicomedy. On the other side, the links to the abysmal grotesque are shown, especially the troubling proximity between the human and the animal.

In the third block, THE BEAUTY FOR THE ABSURD, most of the linguistic games used by Fontanarrosa in his comic strip are put together. Special attention is taken to the transfer from metaphoric to literal. Prosopopeia and meta-story are also treated.

During the elaboration of the thesis, the main characters' psychology and their point of view towards the world were deeply studied. One of the virtues from *Inodoro Pereyra* which this thesis points out is that humour and comedy come out from its characters' experiences. While these characters live in the antithesis, they do not just tell jokes, but they are alienated by the circumstances as they are immerse in an adverse reality.

Inodoro Pereyra himself is defined by his author as «a legitimate antihero who tries to ensure his dignity in a world which mainly does not belong to him» Rivera [1976: 61]. And, in defending this dignity, Fontanarrosa's gaucho invokes a black bitter humor. A strategic distance, a different perspective for adaptive purposes which empathizes with humanity. In other words, he makes it universal.

Furthermore, this comic strip has other ecumenical aspects such as certain nuances of black humour, its grotesque impregnation and its absurd attributes. It takes place in a chimeric pampa which abounds in prosopopeias as animalize, degrade and reify the beings living there.

According to the analysed aspects and as a preliminary confirmation of the hypothesis, it is possible to affirm that an edition of a suitable selected material could be understood in other Spanish speaking countries¹. The universal features of this comic strip remain beyond time and distance (both physical and cultural). Nevertheless, it should be noted that although some humorous resources show a nomothetic character, such edition would probably require a preliminary study and a glossary.

The anthology should be done prioritizing the features that unite humanity. The man's dignity is disturbed as his frustrations are accepted, or when he tries to keep the balance between bravado and cowardice; as well as when he becomes an expert in digesting defeats, artifice of never-ending tales that justify his misfortune.

In the same way, there are other topics of great influence, as the confusion between human and animal in one individual (in its two forms: animalization and prosopopeia). Instinct behaviour, famine, misery are topics that bind marginalized (in legion or brotherhood). As well as, the passage of time, the loss of epic, the decay, the old age (and its decrepitude) and the irrefutable equalizer: the mortal condition.

The comic strip shows characters whose nature is questioned: Inodoro is an anti-hero, who lives with an animalized woman and a humanized dog. They are ironic habitants of opposites (past-present; tradition-current affairs; rural-urban; fiction-reality; knowledge-ignorance; cultivated-rustic; bravado-cowardice, kindness-brutality; human-animal; human-thing, tragic-comedy, metaphoric-literal).

In *Inodoro Pereyra* it is usual to find carnival expressions (recognizable and cosmopolitan celebration). Disguise as transformation, identity denial or ambivalence. The upside down world, that it is normally used for ironic intention through the thinking mistakes. We also find frequent inversions (at narrative level, effects such as the «hunter hunted») and questioning of the established order.

Surprises, hits, falls and howls burst into the scene and bring peripetia. When Inodoro falls down from a horse he is trying to tame, as he explains later to Mendieta,

¹ Translation into other language poses many more insurmountable drawbacks due to the capital strength of the linguistic games, as Boccuti explains [2008].

apart from being hurt by the hit against the ground, he is hurt by the hit against reality. If eaves fall down on him, as he is trying to seduce a beautiful woman, it is not just the structure crushing him but all his expectations and overconfidence built to impress the lady. The collapse is often physical and psychological.

Whimsy, humour, horror —or the synthesis of all— are manifestations of the creative freedom of Fontanarrosa, who gives to his comic strip an oniric aspect. Starting from the draw, infinity of nuances: animalized chimeric features, character's disintegration, degradation, disproportion and caricature.

The main characters, in most of the episodes, must face their marginal reality, their ineptitude or their misery. The author provides them with multiple strategies of survival, based on the dedramatized perception of reality; sometimes through absurd and others through black humour. This is why there are often breaks of tension and devalued illnesses.

As the comic strip develops, one of the most efficient tag lines is established and consolidated. To the question «How are you, Mr. Inodoro?» He always answers: «Bad, but I'm used to it». Humor as «articulation between personal pain and witty detachment» Steimberg [2001: 2].

KEYWORDS

Black humour - Humour - Grotesque - Absurd - Linguistic games - Comedy – Comic strip - Graphic humor - Roberto Fontanarrosa - Inodoro Pereyra - Parody - Animalization - Prosopopeia - Reify - Tragicomedy - Esperpento

RESUMEN

Esta investigación pone en relieve la universalidad de algunos aspectos esenciales de la historieta *Inodoro Pereyra*, de Roberto Fontanarrosa: el humor negro (y sus numerosos matices), la estética grotesca (en sus manifestaciones carnavalescas y abismales) y el absurdo. El análisis se aborda a partir de la poética que ofrece un material sobresaliente por su ejecución textual y gráfica y que merece una lectura atenta a la pulsión creadora —vertiginosa y ecléctica— del humorista argentino.

Sin dejar de lado su naturaleza intertextual, su atractivo poliédrico se manifiesta en las degradaciones en general, en la inquietante cercanía entre lo humano y lo animal, en la defensa de la dignidad y en un humorismo amargo que la recorre de manera transversal.

Se analiza su estructura narrativa desde la psicología de los protagonistas, seres paradójicos y marginales que no se limitan a contar chistes, sino que se enajenan al intentar descifrar su mundo y abrirse paso en una realidad adversa e inestable. Estos rasgos ecuménicos permitirían, mediante una selección adecuada del material, su publicación a efectos de ser comprendida fuera de los límites de su país de origen.

La tira relata la historia de un gaucho que (sobre)vive en medio de una pampa desolada y atemporal, junto a su descomunal mujer y su perro (que ostenta la capacidad de hablar). En este escenario esquivo, el gaucho interactúa con personajes de toda índole. Tanto la perspectiva del protagonista como la naturaleza de los encuentros generan comicidad y humorismo.

Inodoro Pereyra es todo un referente en Argentina donde se publicó durante treinta y cinco años, hasta la prematura muerte de su autor. Hay un marcado contraste entre la repercusión que ha tenido fuera y dentro del país. Mientras que en la Argentina su éxito es equiparable a *Mafalda* de Quino, es prácticamente desconocida en el exterior.

El corpus de esta tesis está formado por la totalidad de la historieta, que consta de casi setecientos episodios (compilados en treinta y dos volúmenes). Este es uno de los motivos por los cuales la elaboración de la tesis está planteada de manera

monográfica y no panorámica. No se trata de hacer una mera reseña de episodios y mecanismos humorísticos, sino de profundizar en los más relevantes.

La tesis está dividida en dos partes, en la primera hay información general sobre la historieta y sobre su autor: el origen de la misma, las fuentes de las que se nutre y la relevancia que ha tenido y tiene en Argentina. La segunda parte se divide en tres bloques que tratan el humor negro, el grotesco y el absurdo.

En MATICES DEL HUMOR NEGRO, se hace hincapié en el atributo principal del gaucho de Fontanarrosa, que es la defensa de su dignidad ante una derrota. También se profundiza en el humorismo triste o amargo con el que afronta sus limitaciones. Por último, se reflexiona sobre la postura de Fontanarrosa ante el humor políticamente incorrecto.

En LA PAMPA EN CLAVE GROTESCA se identifican todos los rasgos grotescos que impregnan a la historieta. Su relación con la degradación y el carnaval bajtiniano junto a la hipérbole y la tragicomedia. Por otra parte, se señalan los vínculos con lo grotesco abismal, en especial la inquietante vecindad entre lo humano y lo animal.

En LA BELLEZA POR EL ABSURDO se reúnen la gran mayoría de juegos lingüísticos que emplea Fontanarrosa en su historieta, con especial atención en el desplazamiento de lo metafórico a lo literal. Además se tratan la prosopopeya y la metahistorieta.

Durante la elaboración de la tesis, se profundizó en la psicología de los protagonistas y su posición ante el mundo. Una de las virtudes que esta tesis señala en *Inodoro Pereyra* es que el humor y la comicidad surgen a partir de la vivencia de sus personajes. Moradores de la antítesis, no se limitan a contar chistes, sino que son enajenados por las situaciones, al estar inmersos en una realidad adversa.

Inodoro Pereyra, en concreto, es definido por su autor como «un legítimo antihéroe que trata de afirmar su dignidad en un mundo que fundamentalmente no le pertenece» Rivera [1976: 61]. Y es en esa defensa de la dignidad cuando el gaucho de Fontanarrosa apela a un humorismo amargo. Un distanciamiento estratégico, una perspectiva diferente con fines adaptativos que empatiza con el género humano. Es decir, lo vuelve universal.

Asimismo, esta historieta ostenta otros aspectos ecuménicos como ciertos matices del humor negro, su impregnación grotesca y sus atributos absurdos. Transcurre en una pampa quimérica que abunda en prosopopeyas mientras animaliza, degrada o cosifica a los seres que la habitan.

En base a lo analizado y como constatación preliminar de la hipótesis, es posible afirmar que la edición de una selección adecuada del material podría ser comprendida en otros países de habla hispana². Sus rasgos universales la hacen resistente al tiempo y la distancia (física y cultural). No obstante, cabe matizar que aunque algunos recursos humorísticos revelen un carácter nomotético, dicha edición probablemente requeriría un estudio preliminar y un glosario.

La antología debería realizarse priorizando las características que congregan al género humano. La dignidad del hombre trastornada al asumir sus frustraciones, o cuando trata de mantener el equilibrio entre la bravuconería y la cobardía; o bien, cuando se convierte en especialista en digerir derrotas, artífice de inagotables relatos que justifican sus infortunios.

De la misma manera, hay otros temas de gran influjo, como lo humano y lo animal confundidos en un mismo individuo (en sus dos vertientes: animalización y prosopopeya). Los comportamientos instintivos, el hambre, la miseria que vincula a los marginados (en legión o cofradía). El paso del tiempo, el extravío de la épica, la decadencia, la vejez (y su decrepitud inherente) y el igualador irrefutable: la condición mortal.

Se trata de personajes con su naturaleza cuestionada: Inodoro es un antihéroe, que vive con una mujer animalizada y un perro humanizado. Son irónicos habitantes de oposiciones (pasado-presente; tradición-actualidad; rural-urbano; ficción-realidad; sapiencia-ignorancia; culto-rústico; bravuconería-cobardía; ternura-bestialidad; humano-animal; humano-cosa; trágico-cómico; metafórico-literal).

En *Inodoro Pereyra* también son habituales las expresiones del carnaval (festejo reconocible y cosmopolita). El disfraz como transformación, negación de la identidad o ambivalencia. El mundo al revés, que se suele utilizar con intención irónica a través de errores del pensamiento. También son frecuentes las inversiones (a nivel narrativo, efectos como «el cazador cazado») y el cuestionamiento del orden establecido.

Sorpresas, golpes, caídas y alaridos irrumpen en la escena y traen consigo la peripecia. Cuando Inodoro se cae de un caballo que intenta domar, según le explica luego a Mendieta, no solo le duele el choque contra el suelo, sino el choque contra la realidad. Si un alero se desploma sobre él, mientras trata de seducir a una bella mujer,

² La traducción a otro idioma sí que plantea inconvenientes mucho más infranqueables, por el enorme peso de los juegos lingüísticos, tal como explica Boccuti [2008].

no solo lo aplasta la estructura, sino todas sus expectativas y la sobrevaloración de sí mismo que había construido para impresionar a la dama. Frecuentemente el desplome es físico y psicológico.

El capricho, el humor, el horror —o la síntesis de todo ello— son manifestaciones de la libertad creativa de Fontanarrosa, quien le imprime a su historieta un aspecto onírico. Desde el dibujo, infinidad de matices: rasgos quiméricos animalizados, desintegración del personaje, degradación, desproporción y caricatura.

Los protagonistas, en la mayoría de los episodios, deben enfrentarse con su realidad marginal, su ineptitud o su miseria. Su autor los dota de múltiples estrategias de supervivencia, basadas en una percepción desdramatizada de la realidad. A veces a través del absurdo y otras, del humor negro. Por eso son habituales los quiebres de tensión o los padecimientos devaluados.

Con el desarrollo de la historieta se establece y consolida una de sus muletillas más eficaces. A la pregunta de «¿Cómo anda, don Inodoro?» él siempre responde: «Mal, pero acostumbrado». El humorismo, como «articulación entre el dolor personal y el distanciamiento ingenioso» Steimberg [2001: 2].

PALABRAS CLAVE

Humor negro - Humorismo - Grotesco - Absurdo - Juegos lingüísticos - Comicidad - Historieta - Humor gráfico - Roberto Fontanarrosa - Inodoro Pereyra - Parodia - Animalización - Prosopopeya - Cosificación - Tragicomedia - Esperpento

INTRODUCCIÓN

I. EL ORIGEN DE LA IDEA

Con la intención de profundizar sobre los mecanismos humorísticos —y de evitar caer en generalidades vacuas— opté por centrarme en la obra de Roberto Fontanarrosa.

Este escritor, dibujante y humorista se destaca por la excelente calidad de su trabajo, las conexiones con el público y lo prolífico de su obra (tanto narrativa como gráfica). Por ese mismo motivo, de entre toda su producción, me decanté por la historieta *Inodoro Pereyra, el renegáu*. Por último, de todos los tipos de humor que ofrece, esta tesis se focaliza en el humor negro, el grotesco y el absurdo, por su gran presencia en dicha historieta y los pocos análisis que hasta ahora se les han dedicado.

La tira relata la historia de un gaucha que (sobre)vive en medio de una pampa desolada y atemporal, junto a su descomunal mujer y su perro (que ostenta la capacidad de hablar). En este escenario esquivo, el gaucha interactúa con personajes de toda índole. Tanto la perspectiva del protagonista como la naturaleza de los encuentros generan comicidad y humorismo.

Otro motivo por el cual decidí abordar este material fue porque —a pesar de la relevancia de Fontanarrosa— muy pocos análisis destacados del ámbito académico habían profundizado en su obra. Recién ahora, cuando van a cumplirse diez años de su muerte, emergen diversos y rigurosos estudios que versan sobre ella. No obstante, hasta este momento, esta historieta en particular no había sido objeto exclusivo de ninguna tesis doctoral.

Inodoro Pereyra es todo un referente en Argentina donde se publicó durante treinta y cinco años, hasta la prematura muerte de su autor. Hay un marcado contraste entre la repercusión que ha tenido fuera y dentro del país. Mientras que en la Argentina su éxito es equiparable a *Mafalda* de Quino, es prácticamente desconocida en el exterior³.

³ El propio autor consideraba que era prácticamente «inexportable» y el único país donde podía llegar a ser medianamente entendida era Uruguay. «Esto se debe seguramente a la imposibilidad de traducir a un personaje nacido como parodia de un género literario autóctono; para un lector extranjero, hasta quizá sea

Su atractivo es poliédrico. Aunque surge de la parodia al universo folclórico, alberga también humor negro, grotesco, absurdo, ironía, irreverencia y un humorismo amargo que la recorre de manera transversal.

En este sentido, la hipótesis que esta tesis persigue demostrar es la universalidad de uno de los principales aspectos de la historieta *Inodoro Pereyra*: el humor negro (y sus numerosos matices). Es un atributo esencial que se manifiesta en incontables ocasiones: en la desacralización de la muerte, en las degradaciones en general, cuando se pone en relieve la inquietante cercanía entre lo humano y lo animal y, sobre todo, cada vez que el protagonista defiende su dignidad ante el fracaso.

Esta universalidad permitiría, mediante una selección adecuada del material, su publicación a efectos de ser comprendida fuera de los límites de su país de origen.

La tesis consiste en un análisis del corpus desde una perspectiva literaria⁴. Sin dejar de lado su naturaleza intertextual, se profundiza en el humor negro, la estética grotesca (en sus manifestaciones carnavalescas y abismales) y el absurdo. Se analizan su estructura narrativa, las figuras retóricas y la psicología de los protagonistas. Asimismo, no se desdeña el anclaje de la imagen (básica en el lenguaje de la historieta) ni la importancia de un dibujo que sobresale por su expresividad.

Por lo tanto, la investigación no está planteada desde la connotación política o social (sin negar en ningún caso que esta exista), sino desde la poética, la posición de los personajes ante el mundo y la filosofía de vida que de ellas trasciende.

II. RIQUEZA DEL MATERIAL INVESTIGADO

El corpus de esta tesis está formado por la totalidad de la historieta *Inodoro Pereyra, el renegáu* de Roberto Fontanarrosa. Teniendo en cuenta que se publicó durante casi treinta y cinco años de manera ininterrumpida⁵, consta de casi setecientos

difícil percibir que el personaje de un gaucho es algo más bien exótico que típico para nosotros» Martignone y Prunes [2008: 43].

⁴ «Se podría decir que Roberto Fontanarrosa es algo más que un dibujante humorístico. Es un escritor que relata gráficamente las ideas de sus cuentos, o de sus novelas» Saccomanno y Trillo [1978].

⁵ Con una periodicidad principalmente quincenal.

episodios⁶. Este es uno de los motivos por los cuales la elaboración de la tesis está planteada de manera monográfica y no panorámica. No se trata de hacer una mera reseña de episodios y mecanismos humorísticos, sino de profundizar en los más relevantes.

Los estudios previos coinciden en que el valor de la historieta se sustenta en muchos pilares. Por una parte la complejidad e hibridez de sus mecanismos humorísticos, que permiten la lectura de un mismo material desde muchos niveles. Por otro lado, la red intertextual de la que se nutre, que incluye múltiples referencias culturales: literatura gauchesca, folclorismo, tango, poesía, cine, televisión, etc. Es decir, todo un entramado de alta y baja cultura con el que el autor establece fecundas complicidades con el lector. Dicha complicidad no se basa sólo en el reconocimiento de los referentes, sino también en la desmitificación, con guiños irónicos sobre la figura del «ser nacional». Asimismo, la tira sobresale por el virtuosismo en su ejecución, tanto textual como gráfica.

Esta diversidad, lógicamente, se traduce en innumerables perspectivas desde las cuales es posible plantear su análisis. Esta tesis hace hincapié en las relecturas que la obra permite (y merece) con el paso del tiempo y a través de la distancia (física y cultural).

En consecuencia, el trabajo de investigación se centra en el humor negro, el grotesco y el absurdo; y pone un especial énfasis en unos personajes que intentan descifrar su mundo mientras escarban los límites entre lo humano y lo animal.

El humor negro reside esencialmente en la psicología de los personajes, que no están puestos en la viñeta solo para contar chistes, sino que desde su marginalidad están obligados a franquear una realidad adversa.

A pesar del cambio de tono (épico en los inicios, cotidiano después) el gaucho de Fontanarrosa siempre debe defender su dignidad frente a los infortunios. Tanto en la epopeya (luchar contra La Muerte) como en los pequeños exilios vitales (asumir la propia decrepitud).

En la esencia del gaucho Inodoro Pereyra también se haya la noción de frontera. Es un personaje que soporta en su psicología la confluencia de innumerables contrastes: la tradición y la actualidad; lo rural y lo urbano; la naturaleza humana frente a la animalización o la cosificación; la bravuconería frente a la cobardía; el discurso oficial

⁶ Fue publicada originalmente en revistas y periódicos. Su compilación por Ediciones de la Flor, consta de 32 volúmenes.

frente al sentir popular. Desde el género híbrido de la historieta, sus personajes viven, padecen y claman su marginalidad.

III. METODOLOGÍA

El primer paso fue una lectura analítica de todos los episodios de la historieta, siguiendo la cronología de su publicación. Este análisis se asienta en unos esquemas en los que consta título, fuente original y fecha de publicación (exacta o aproximada), sinopsis, referencias culturales y mecanismos humorísticos detectados (juegos de palabras, hipérbole, desmitificación, etc.).

Dichos esquemas ocupan casi unas trescientas páginas y —aunque son de suma utilidad para la redacción de la tesis (para no omitir ni solapar involuntariamente los ejemplos) —no están incluidos como anexos de la misma por lo extensa y repetitiva que resultaría su lectura. En definitiva, toda la información obtenida a través de ellos está volcada en la redacción final de la tesis.

En base a la relación de todos los mecanismos humorísticos y su preponderancia dentro de la historieta, se elaboró un segundo esquema⁷ —de naturaleza taxonómica— que los organiza según su tipología. De esta manera, surgieron los grandes bloques temáticos comprendidos por la parodia (y en bastante menor medida, la sátira), el humor negro, lo grotesco, el absurdo, la ironía y el humor blanco. Este tramo del proceso, en el que fue vital la orientación de la directora de la tesis, sirvió para vertebrar todo el trabajo de investigación así como la estructura definitiva de la tesis.

Dada la vasta extensión del corpus, se emprendió de manera simultánea la investigación del marco teórico. Se abordaron tanto los referentes elementales del humorismo y la comicidad como los estudios previos y específicos basados en esta historieta.

De esta manera, la investigación avanzó mediante una retroalimentación entre la teoría y los elementos risibles que se iban detectando en la historieta. La documentación se orientó a partir de los recursos encontrados en la historieta y fue particularmente rigurosa para evitar las generalizaciones (*Inodoro Pereyra* es una obra compleja,

⁷ Este esquema, mucho más sintético, sí está incluido en la primera parte de la tesis junto a su correspondiente análisis.

extensa y llena de matices). Por otra parte, se tuvo especial cuidado en no asignar a la historieta mecanismos que en realidad no contiene.

La elección de la poética como perspectiva de análisis busca estar en consonancia con el talante del autor. A la hora de elaborar sus materiales, Fontanarrosa combinaba la creatividad intuitiva con el arduo trabajo de investigación. Defendía la importancia de documentarse, pero no se limitaba a hacer una exposición acumulativa e irreflexiva de los contenidos, sino que los transformaba desde su particular perspectiva. Los editaba. Si hacía falta, les cambiaba el sentido para adecuarlos al argumento del episodio.

La desmitificación era uno de sus procedimientos habituales. No huía de la erudición, sino de los tecnicismos vacuos. Le parecía risible la actitud de respeto sobreactuado del ser humano en una situación fuertemente regida por los convencionalismos. Defendía la afirmación de Daniel Samper: «lo contrario del humor no es la seriedad, sino lo pomposo» y luego explicaba «y a mí me causa gracia todo lo ceremonioso, lo académico, lo pomposo, las instituciones rígidas, los ejércitos, algunos escritores, todos aquellos que observan la vida como desde una torre de marfil» Cruz [2005: 17].

Había un rechazo (quizá mutuo) hacia lo académico. Por eso, intentar descifrarlo de forma exclusiva desde los tecnicismos de la semiótica, por ejemplo, probablemente no sería una elección fructífera. Sería difícil encontrar en la obra algo que su autor esquivara de manera ostensible. Posiblemente se perdería la esencia del material, si se lo forzara —cual lecho de Procusto— arrastrándolo hasta unos postulados teóricos que le son ajenos.

Por este motivo la investigación pretende recorrer los caminos que la historieta propone y desde ahí, comprenderla. Considerarla «como horizonte y a la vez como límite» Dorra [2003: 272]. Dejarse llevar, seguir su pulsión creadora que nace de los lenguajes de la literatura, la música, el cine y la pintura. En ellos se recrea y a partir de ellos surge un nuevo material. Fontanarrosa es vertiginosamente ecléctico, se siente cómodo tanto en lo culto como en lo popular. En sus creaciones, las referencias históricas y la canción popular (folclore, tango y algún bolero) conviven con el fútbol y el radioteatro mientras dialogan con Borges, Don Quijote o interactúan con la versión televisiva del Increíble Hulk.

Su desmitificación no pretende burlarse del objeto parodiado, sino acercarlo, hacerlo tangible para el público. Por eso, cuando se trata del universo folclórico, apela a un discurso paródico y amable. En cambio —y en bastante menor medida—, la sátira surge para denunciar los sometimientos impuestos por la censura o el imperialismo, entre otros.

IV. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN⁸

a) De *Inodoro Pereyra* en particular

La inmensa popularidad de Roberto Fontanarrosa como autor (en Argentina y en algunos países de Latinoamérica), contrasta con los pocos análisis que se le habían dedicado por parte del mundo académico⁹. Recién ahora, cuando van a cumplirse diez años de su muerte, comienzan a surgir numerosos estudios que profundizan sobre los diversos aspectos de su obra.

No obstante, a partir de la publicación de la historieta en el periódico *Clarín*, (de tirada nacional), en 1977, surgieron los primeros análisis en prensa especializada que sentaron las bases y orientación de las investigaciones posteriores.

Rivera [1976, 1992] como pionero en la investigación de la historieta desde el ámbito académico, señala ya en 1976 la mirada irónica de *Inodoro Pereyra* frente al folclorismo, la defensa de su dignidad como persona marginada, la expresividad del dibujo y el absurdo (a veces liberador; a veces crítico). En 1992 publicó un panorama de la historieta en Argentina que recoge tanto la historia como los autores contemporáneos más destacados.

⁸ Para conseguir la mayor parte de estos materiales, fue imprescindible la colaboración de las bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid (específicamente de las facultades de Filología, Filosofía, Ciencias de la Información, Geografía e Historia y Bellas Artes); la Biblioteca Hispánica de AECID; el Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentinos de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Buenos Aires; la página web de la revista *Hortensia*; la colaboración directa (mediante el envío de archivo particular) de académicos como Martignone, Palacios y Atienza, asimismo de la directora cinematográfica Mariana Wenger. También los servicios de archivo del periódico *Clarín*, la revista *Skorpio* y la biblioteca del Instituto Cervantes de Budapest. En cuanto a la bibliografía primaria que conforma el corpus, pertenece en su totalidad a mi colección particular.

⁹ De entre los motivos que se barajan para explicar dicho silencio, está la infravaloración del humor en general y de la historieta —como género— en particular. Fontanarrosa, además, era un prolífico y virtuoso escritor, pero sus libros también fueron mantenidos al margen del contexto académico. Hace relativamente poco que se lo ha comenzado incluir en los planes de estudios.

Sasturain [1995, 2004] es otro especialista referente. De obligada lectura, el primer artículo que le dedica en exclusividad a la historieta de Fontanarrosa es «Siete vueltas alrededor de un Inodoro» (publicado originalmente en 1980). Muchas de sus observaciones son citadas en la edición especial que reúne los primeros veinte volúmenes de la historieta, así como en innumerables estudios teóricos posteriores. A Sasturain pertenece la división de la historieta en tres etapas cronológicas para facilitar su análisis. También es autor y conductor de un programa televisivo cultural monográfico dedicado a la historieta.

Campra [1982, 1986, 2004 y 2013] también son lecturas obligadas por su rigurosidad en el análisis intertextual de la historieta en relación a los textos canónicos de la gauchesca. Asimismo, señala la perspectiva irónica que hay en el planteamiento paródico del gaucho por su desacralización de la idea del «ser nacional» junto a los mitos y debates identitarios. Campra también destaca, de entre los múltiples juegos lingüísticos que emplea Fontanarrosa, la decodificación literal de las metáforas.

Foster [1989] con «Fontanarrosa's Gauchomania and Gauchophobia in *Las Aventuras de Inodoro Pereyra*» es el primer crítico extranjero que publicó un estudio sobre la historieta. También profundiza sobre el papel del gaucho en la ideología argentina, los juegos lingüísticos y la metatextualidad.

García Canclini [1989: 314-322] (otro imprescindible) le dedica un apartado en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Llama la atención sobre la hibridez constitutiva de la historieta, que, junto al grafiti, son «lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva». Destaca la potencia del hibridismo entre escritura e imagen estática para conseguir dramatismo.

En concreto, sobre *Inodoro Pereyra* señala la parodia hiperbólica del universo gauchesco y el replanteamiento de la identidad; remite a Campra [1982] cuando habla de la gran carga intertextual; pone en relieve la preocupación de Fontanarrosa «por la innovación en la cultura masiva»; menciona la complicidad autor-lector y los intentos fracasados de editarla fuera de Argentina. Por otro lado, defiende a *Inodoro Pereyra* como un ensayo con «la sobriedad irónica que corresponde al humor» que replantea la oposición civilización-barbarie. En cuanto a los juegos de palabras, menciona la anfibología y la capacidad de Fontanarrosa como «profesional de la resemantización»

que construye la hilaridad de su historieta a partir de «fronteras móviles donde los personajes y los temas se confunden» como reflejo irónico de la sociedad¹⁰.

Braceli [1992] escribe un libro entero sobre Fontanarrosa y sus dos principales personajes de historieta: *Inodoro Pereyra, el renegáu* y *Boogie “El aceitoso”*. El libro se divide en tres bloques: un extenso reportaje a Fontanarrosa en los que habla de su niñez, sus referentes literarios y culturales en general, sus hábitos de trabajo, su concepción de la historieta, la fundamental expresividad de los personajes, la relación con el cine. Fontanarrosa en Braceli [1992: 27]:

La historieta es un paso medio. Es una especie de cine. Diría que es un eufemismo del cine. Mi generación se formó o se deformó con el cine. Cuando hago mis historietas yo siento que filmo. Cuando pienso cada cuadrilo lo hago con la certeza de que tengo una cámara de cine en la mano.

Los otros bloques del libro consisten en dos reportajes ficticios a sendos personajes del humorista, en los cuales Braceli hace las preguntas y elabora las respuestas con parlamentos extraídos de sus historietas. El autor las denomina «conversaciones trans-textuales».

Gociol [1998] coordina la introducción *20 años con Inodoro Pereyra*, la compilación de los veinte primeros volúmenes de la historieta. Asimismo, Gociol y Rosemberg [2000] redactaron un extenso estudio panorámico de la historia de la historieta en Argentina desde sus inicios. La historieta de Fontanarrosa concluye el capítulo dedicado a los gauchos. En ambos casos, se hace una reseña de la evolución de la historieta, los personajes, los juegos de palabras y las reflexiones de ironía amarga que algunos episodios contienen.

Steimberg¹¹ [1977, 2001] aborda la historieta sobre todo desde la semiótica. Ya en 1977 comentaba que la historieta se había liberado «de sus propios límites como género (...) reflexionan más libremente sobre sí mismos, interpelan al lector, despliegan hasta el estallido sus recursos textuales y gráficos» y en particular, se refiere al humor

¹⁰ Resulta llamativa la clarividencia de Mazzocchi, Mirta Paula [1991] que, sin haber leído a García Canclini [1989] (a menos que se trate de una involuntaria omisión en la relación bibliográfica), expone muchos de los planteamientos de dicho autor, ya sea de manera conceptual o —directamente— literal, en «Inodoro Pereyra y los chistes de gauchos» en las III Jornadas de teoría e historia de las artes, Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica.

¹¹ Steimberg, fue además de las «primeras figuras intelectuales que comienzan a analizar al fenómeno [de la historieta en general] con los utillajes teóricos de la filosofía, la antropología, la historia del arte, la estética, la semiótica, etc.» Rivera [1992: 60].

gráfico del autor de *Inodoro Pereyra* como «las producciones barrocas de Fontanarrosa».

En 2004 se edita una antología para la *Biblioteca Clarín de la historieta* en donde Sasturain reflexiona sobre las ilustraciones que Fontanarrosa va a hacer para una edición de *Martín Fierro*; comenta su condición de humorista, dibujante y narrador. Por otra parte, hace una reseña actualizada de la evolución de la historieta, con el cambio de perspectiva a través de los años. En esta misma edición se incluye el artículo de Fontanarrosa «Cocinemos un Inodoro»¹² en donde el propio autor explica paso a paso todo su proceso creativo.

Martignone [2005] reflexiona sobre el nombre del protagonista, los múltiples juegos de palabras (obstáculo para su traducción sin pérdida), la aguda ironía y la dolorosa sinceridad que atesora.

Tres años después se publica *Historietas a diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días* de Martignone y Prunes [2008]. Ya es todo un referente para quien quiera abordar un estudio sobre las historietas. Resuelve problemas de nomenclatura (cartoon, historieta, manga, cómic, tira diaria, etc.¹³); da un panorama muy esclarecedor de la relevancia del género historietístico a nivel mundial y en Argentina en particular.

También se detiene en un extenso análisis de *Inodoro Pereyra*: su creación y desarrollo, la psicología del personaje, las características pictóricas, las estructuras narrativas, los múltiples niveles y mecanismos humorísticos, la complicidad con el público y los factores que hacen de ella una historieta anómala e inimitable.

Atienza y Musci [2008] no analizan *Inodoro Pereyra* en sí, sino una serie de adaptaciones a historieta de clásicos de la literatura que hizo Fontanarrosa. Sus reflexiones sirven como marco teórico para el estudio de los juegos lingüísticos.

Boccuti [2008 y 2009], desde Italia, dedica un artículo a analizar las dificultades de traducir la historieta. En primer lugar, porque gran parte de su humor juega con la

¹² Publicado originalmente en junio de 2002.

¹³ Prunes y Martignone [2008: 12-14]: «“Tira cómica” no es otra cosa que una traducción literal del término inglés “comic strip”, una de las pocas lenguas que posee un término específico para el género —algo por cierto lógico, ya que éste es una creación norteamericana— (...) el término “historieta”, ya sea neutro o condescendiente (Juan Sasturáin lo califica estupendamente de “simpática desvalorización” en Gociol y Rosenberg [2000: 19]) es sin lugar a dudas la opción correcta en español». Para el caso particular de *Inodoro Pereyra, el renegáu*, corresponde tanto la denominación «historieta» como «tira cómica» (por su carácter autoconclusivo en la mayor parte de su publicación). Asimismo, Campa [2013] defiende que merece ser llamada «narrativa dibujada».

ambigüedad del lenguaje y, en segundo, porque la carga intertextual lo vincula al lector autóctono mientras lo aleja del extranjero. El artículo de 2009, reflexiona sobre la parodia (como herramienta que supera el simple ejercicio de estilo) en diferentes escritores argentinos: Borges, Bioy, Warnes, Cortázar y Fontanarrosa (de este último analiza tanto sus cuentos como la historieta).

Gociol, J. y Naranjo, M. [2008] son las curadoras de la exposición homenaje, *100% Negro Fontanarrosa* que realizó la Fundación OSDE. El catálogo de dicha exposición es muy relevante ya que profundiza sobre el universo humorístico del autor, incluye reflexiones, fragmentos de entrevistas, metodología del autor y muestras de sus trabajos a lo largo de toda su trayectoria.

Alén [2010 y 2012], en el *IX Argentino de Hispanistas*, relaciona a *Inodoro Pereyra* con el postmodernismo por la fuerte autorreferencialidad al género y los mecanismos que presenta como la ironía, la intertextualidad y el anacronismo. Profundiza sobre el discurso criollista del Centenario y señala a la historieta de Fontanarrosa como un lugar de confluencia de estilos, discursos y perspectivas. Asimismo, destaca la deformidad de los primeros dibujos de la historieta que la sitúan en el grotesco. En el marco del *Segundo Congreso Internacional Viñetas Serias* —celebrado en 2012— hace un repaso de la literatura de frontera y de las historietas gauchescas serias (previas a *Inodoro Pereyra*) centrándose en *Cabo Savino*. En particular, se centra en la interpretación se hace —a través de ellas— de la Conquista del Desierto¹⁴. En consonancia con la perspectiva actual, señala lo paradójico de la antinomia civilización-barbarie, «porque la realidad de nuestra historia está basada en dicha paradoja: la civilización por medios bárbaros, el fin de los malones mediante el “malón huinca” de Julio Argentino Roca» Alén [2012: 15].

Pereira [2010 y 2012] elabora una ponencia sobre los primeros cuatro años de publicación de la historieta y reflexiona sobre la naturaleza del protagonista en tanto parodia, mito y relectura del pasado e identidad nacional. En el artículo publicado en *Antítesis*, ahonda sobre la psicología de Inodoro a partir de la desacralización, la picardía criolla y su relación con los otros personajes (destaca que la noción de alteridad es fundamental para hacer avanzar el relato).

¹⁴ Campaña militar realizada entre 1878 y 1885, por la cual se expulsó de sus propias tierras a los aborígenes, con el objeto de ampliar el territorio y consolidar la soberanía argentina. Este violento episodio es cuestionado desde la actualidad.

Pellegrin [2010 y 2013] desde Australia, su tesis doctoral¹⁵ consiste en un estudio comparativo entre algunas historietas franco-belgas y latinoamericanas. El apartado en el que desarrolla la historieta tiene como referentes a Campra, Foster, Sasturain y Gociol. El artículo de 2010 se centra en uno de los personajes secundarios de la tira.

Aguirre Salas [2011] dedica su tesis para la obtención de una Maestría en Literatura Hispanoamericana¹⁶ al estudio de dos arquetipos históricos argentinos, el prócer y el gaucho y su alteración por la perspectiva humorística en la obra de Fontanarrosa. En concreto, sobre *Inodoro Pereyra*, parte de los estudios de Sasturain, Campra y García Canclini, menciona la parodia, la intertextualidad y los juegos lingüísticos, las resbaladizas definiciones de «civilización y barbarie». Menciona la noción de palimpsesto en la historieta y destaca la ironía que emplea el humorista para plantear y resolver las cuestiones relacionadas con el humor políticamente incorrecto.

Palacios [2013a, 2013b 2014a, 2014b y 2015] dedica su tesis doctoral a la relación entre humor y política en la obra completa de Fontanarrosa (humor gráfico, cuentos y novelas), en ella señala el devenir del discurso humorístico al discurso cómico. Menciona las «reflexiones socialmente comprometidas con la realidad de su tiempo», la parodia pura (de lo folclórico en general, no solo del *Martín Fierro*) del inicio y la intertextualidad que se pierde con la evolución de la historieta. Califica como inclemente al humor negro de Fontanarrosa. Hace un recorrido cronológico de la publicación de la historieta desde las fuentes originales y considera que la mejor producción pertenece a la primera parte, hasta 1976. Distingue las diferentes manifestaciones de lo irrisorio en oposición a lo serio y presta especial atención a la dimensión político-ideológica¹⁷.

Vargas [2014] es autor de la más completa y rigurosa biografía de Fontanarrosa que se ha realizado hasta el momento.

¹⁵ Defendida en la Facultad de Artes y Ciencias Sociales de la Universidad de Sydney.

¹⁶ En la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

¹⁷ Con respecto a la tesis doctoral de Palacios (defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires), hay muchas coincidencias a la hora de seleccionar el material a analizar (hay episodios que son emblemáticos, el encuentro de Inodoro y Borges es analizado prácticamente por todos los críticos). Sin embargo, las perspectivas son diferentes. Palacios se centra más en la intención del autor, en lo social y lo político. En cambio, esta tesis aborda el material desde la poética literaria.

Rovira-Collado, José y Rovira-Collado, Joan Miquel [2015], desde la Universidad de Alicante, realizan un recorrido por todas las adaptaciones de *Martín Fierro* en historieta y cine que termina en *Inodoro Pereyra* y las ilustraciones que Fontanarrosa hizo para una reedición de *Martín Fierro*.

A los antecedentes pertenecen también los innumerables artículos, entrevistas, mesas redondas y documentales que mereció la obra creativa de Fontanarrosa. En la prensa escrita se destacan Acosta [1974, 2007]; Saccomanno y Trillo [1978]; Testa [1998]; Russo [1998]; De Santis [1998 y 2000]; Cruz [2005]; Espiñeira [2006] y los suplementos especiales que le dedicó *Clarín* el 20 y el 29 de julio de 2007. En lo audiovisual, *Fontanarrosa, vida, pasión y humor* [2008] de History Channel; *Cine negro* [1997], de Mariana Wenger, las entrevistas al autor en *Grafonauta* (Canal 4) [1999] por Patricio Barton y en *Los siete Locos* (Canal 7) [2005] por Cristina Mucci. *El oficio de hacer reír* (Canal América) [2006]; así como el programa monográfico dedicado a *Inodoro Pereyra* en *Continuará* (Canal Encuentro) de Sasturain [2010].

En cuanto al corpus, se ha trabajado con las publicaciones originales digitalizadas por la revista *Hortensia*. Asimismo, con las compilaciones de Ediciones de la Flor en exclusividad, hasta el volumen número 20. Luego se ha alternado con las ediciones de Planeta, hasta el número 25. Y para los episodios más recientes¹⁸ se acudió a su publicación original en la revista *Viva*, del periódico *Clarín*.

b) Del humor negro y la comicidad en general

Para fundamentar y orientar la investigación se procedió, en primer lugar, a la lectura de textos de carácter más enciclopédico (en tanto que establecen de manera clara las definiciones básicas y los referentes principales de cada tema investigado). En concreto, se ha consultado a Thomson [1972]; Aguilú de Murphy [1989]; Bozal [1998]; Fernández Ruiz [2004]; Eco [1990 y 2007]; Bravo Rozas [2013] y Puelles [2013].

Critchley [2010], por su parte, resulta muy interesante porque introduce nuevas reflexiones a partir de los postulados tradicionales del humorismo y la comicidad.

¹⁸ Las reediciones de toda la obra de Fontanarrosa se vieron interrumpidas a raíz del fallecimiento del autor y hasta que se resolvió, vía judicial, la gestión de sus derechos. Eso repercutió en la asequibilidad del material.

También profundiza sobre la prosopopeya y su contrapunto, es decir, el ambiguo en inquietante límite entre lo animal y lo humano.

Para indagar sobre las diferencias entre humorismo y comicidad, el humor negro en general y algunos procedimientos y finalidades de la comicidad, se consultó a Freud [1972a y 1972b]; Pirandello [2007]; Breton [1991]; Bergson [2008]; Eco [1965, 1999 y 1990] y Vorhaus [1994].

El grotesco tiene gran presencia en la historieta de Fontanarrosa, la investigación se sustenta en los trabajos de Richter [2002]; Hugo [2009]; Ruskin [1944 y 2000]; Baudelaire [1988]; Bajtin [1987]; Kayser [2010] y Foucault [1967].

El absurdo fue abordado por algunos de los anteriormente nombrados, también se consultó Koestler [2002] y Todorov [1996] por lo relacionado a los juegos de palabras. Zavala [2005] por la terminología referente a la metaficción y Beristáin [1995] por su preciso y minucioso diccionario de retórica¹⁹.

V. ESTRUCTURA DE LA TESIS DOCTORAL

Esta tesis, de naturaleza monográfica, está dividida en dos partes. En la primera, hay información general sobre la historieta y sobre su autor. El origen de la misma, las fuentes de las que se nutre y la relevancia que ha tenido y tiene en Argentina.

Dada la longevidad de la historieta (se publicó sin interrupciones durante casi treinta y cinco años) es lógico que haya sufrido transformaciones, tanto de personajes como en su estética y narrativa. En el capítulo 4 de esta primera parte se detalla su evolución. Se toma como referencia las tres etapas cronológicas que señaló Sasturain [1995] porque facilitan la comprensión de un material tan extenso.

Este capítulo también funciona como una descripción ejemplificada de los principales elementos de la historieta: la psicología del protagonista, la búsqueda de lo experimental, la hibridez de mecanismos humorísticos que caracteriza a Fontanarrosa, la relación entre los personajes, el humor negro como esencia y el predominio de los juegos verbales en la última etapa.

En el siguiente capítulo se presenta el esquema de mecanismos detectados a partir del análisis y se estudia la parodia que es muy relevante en las primeras épocas de

¹⁹ Un marco teórico eficaz para analizar algunos aspectos de la historieta de Fontanarrosa, quien en el proceso creativo le da más importancia a la palabra que al dibujo.

la historieta, pero luego es desplazada por otros recursos como el absurdo y el grotesco. La primera parte concluye con un extenso análisis del protagonista.

La segunda parte se divide en tres bloques que tratan el humor negro, el grotesco y el absurdo. En MATICES DEL HUMOR NEGRO, se hace hincapié en el atributo principal del gaucho de Fontanarrosa, que es la defensa de su dignidad ante una derrota. También se profundiza en el humorismo triste o amargo con el que afronta sus limitaciones. Por último, se reflexiona sobre la postura de Fontanarrosa ante el humor políticamente incorrecto.

En LA PAMPA EN CLAVE GROTESCA se identifican todos los rasgos grotescos que impregnan a la historieta. Su relación con la degradación y el carnaval bajtiniano junto a la hipérbole y la tragicomedia. Por otra parte, se señalan los vínculos con lo grotesco abismal, en especial la inquietante vecindad entre lo humano y lo animal.

En LA BELLEZA POR EL ABSURDO se reúnen la gran mayoría de juegos lingüísticos que emplea Fontanarrosa en su historieta, con especial atención en el desplazamiento de lo metafórico a lo literal. Además se tratan la prosopopeya y la metahistorieta.

El contenido de estos tres bloques (exceptuando a los juegos lingüísticos, que son casi imposibles de traducir) es lo que da cuenta del carácter universal de la historieta. Puesto que trata temas del género humano, como la pulsión de defender la dignidad, el aprender a aceptar el fracaso, la animalización y la cosificación, todo ello en un entorno adverso.

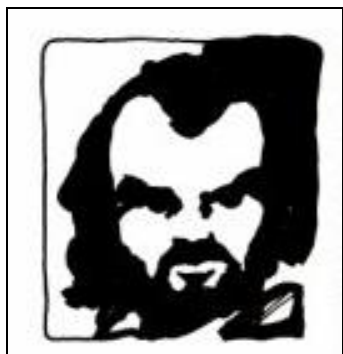
PRIMERA PARTE: GÉNESIS Y DESARROLLO DE LA HISTORIETA

INODORO PEREYRA

Agustina Rimondi: «Mal pero acostumbraú»: el humor negro
en la historieta *Inodoro Pereyra*, de Roberto Fontanarrosa

CAPÍTULO 1. ACERCA DE ROBERTO FONTANARROSA

En 1973 Ediciones de la Flor publicó el primer compilado de chistes de Fontanarrosa titulado *¿Quién es Fontanarrosa?* La biografía, redactada por él mismo, retrata la elevada ironía, la huida de la pomposidad y la desacralización que siempre ostentó el humorista en relación a su imagen como autor, a su obra y a la repercusión de la misma.



Roberto Fontanarrosa es un sujeto de estatura mediana, con barba y temperatura inferior a lo normal. Dibuja desde que tiene uso de razón (circa 1971).

Comenzó a producir humor en la revista *Boom* de Rosario (1968) luego en *Zoom* y *Deporte 70*.

Actualmente lo hace en *Hortensia*, *Satiricón* y el diario *Clarín*.

Colabora con otras publicaciones, comprándolas.

Vive en Rosario, no es casado ni nada, tiene 28 años, ha vivido siempre del dibujo y a juzgar por los resultados obtenidos también morirá de eso.

Roberto Alfredo Fontanarrosa —el negro¹ Fontanarrosa— nació en Rosario, Argentina, el 26 de noviembre de 1944 y murió en la misma ciudad el 19 de julio de 2007.

Fue un prolífico creador integral que se destacó en los tres ámbitos que cultivó: lo narrativo (cuentos y novelas)², la ilustración (humor gráfico) y lo estrictamente humorístico (como colaborador creativo de la compañía Les Luthiers). «Una vez dijo [Fontanarrosa] que con Quino la inteligencia había llegado al humor y había planteado

¹ «... con la **n** inicial del alias en minúscula, subvirtiendo la regla ortográfica. Así firmaba sus cartas, sus autógrafos, sus correos electrónicos o cuando se identificaba por teléfono» Vargas [2014: 11]. No obstante, en ocasiones se encuentra escrita con mayúscula, sobre todo en textos de terceras personas que se refieren a él.

² Dada su popularidad, muchos de sus cuentos fueron dramatizados y convertidos en obras teatrales, fílmicas o televisivas. En especial, el cuento *El mundo ha vivido equivocado*, ha merecido innumerables adaptaciones teatrales.

una nueva exigencia. Quizá nadie se tomó esto más en serio que Fontanarrosa, lo aplicó a toda su producción y se convirtió no sólo en un historietista central para el medio, sino en un verdadero referente de la cultura» Sasturain [2010].

Desde la infancia supo conciliar la pasión por el fútbol y por las historietas³. «En algún momento de la década del 60 tomó clases con el pintor rosarino Marcelo Dasso» Gociol y Naranjo [2008]. También realizó un curso de dibujo por correspondencia «Doce Famosos Artistas» que dictaba la Escuela Panamericana de Arte (atraído por la promoción de Hugo Pratt y Alberto Breccia). Con 18 años empezó a trabajar en una agencia de publicidad, rápidamente se destacó por la calidad de sus dibujos y la rapidez de su ejecución.

En 1968 empezó a trabajar en la revista rosarina *Boom*, en donde se encargó de ilustrar la portada y la sección de humor. «El año del Mayo francés, del asesinato de Martin Luther King y de la dictadura de Juan Carlos Onganía⁴, Fontanarrosa publica su primer chiste: un policía muestra su bastón manchado de rojo-sangre mientras dice “no hay ninguna duda, eran comunistas”. El trabajo recuerda al “palito de abollar ideologías” de *Mafalda* dibujado más o menos para la misma época» Gociol [1998: 672].

En 1972 comenzó a publicar en la revista cordobesa⁵ *Hortensia*, que llegó a tener gran repercusión en todo el país. Fontanarrosa empieza a desarrollar la historieta —como género de continuidad— en este período, en el que aparecen por primera vez sus dos personajes principales: *Inodoro Pereyra, el renegáu* y *Boogie, el aceitoso*⁶.

³ Tenía predilección por Hugo Pratt y Germán Oesterheld «... uno de los grandes guionistas argentinos, que presenta un nuevo tipo de historieta, donde los malos no eran tan malos y los buenos no eran tan buenos. (...) el italiano radicado en el país Hugo Pratt —el maestro, una influencia decisiva en la historieta argentina de los años 50, creador del Corto Maltés, Sargento Kirk y Ernie Pike— como Alberto Breccia. Con ellos [Fontanarrosa] descubre que hay otra forma de narrar, de escribir, y empieza a tener puntos de referencia, donde ya no se podían leer las cosas tan lineales» Vargas [2014: 15].

⁴ Presidente de facto de la Nación Argentina entre junio de 1966 y junio de 1970.

⁵ Se editaba en la ciudad de Córdoba, Argentina.

⁶ Se trata de una sátira sobre *Harry, el sucio*. «...un personaje frío, mercenario y machista» Vargas [2014: 40] sobre el que Fontanarrosa contaba: «He recibido muchas cartas en contra de Boogie, pero las más preocupantes eran las que me llegaron a favor. Eran una cosa terrible, tipos felices porque por fin llegara alguien que les pegaba a los negros y a las mujeres» Fontanarrosa en Vargas [2014: 40]. *Boogie, el aceitoso* no fue tan longeva como *Inodoro Pereyra*. Sus compilaciones abarcan 12 volúmenes, aunque fue publicada también en Uruguay, México y Colombia. Sobre la decisión de no hacerla más, su autor explica: «Llegó un momento en que se empobreció la historia, siempre terminaba pegando o matando a alguien, todos sabemos dónde empieza el personaje y dónde termina, pueden darse alteraciones del

Además, publicó unas series de adaptaciones paródicas de obras literarias o cinematográficas. Rivera [1976: 61]:

Para Fontanarrosa, como para todo auténtico humorista, el humor tiene una cara informativa importante, en muchos sentidos decisiva. En un reportaje realizado por *El Cronista Cultural* (Nº16) el dibujante rosarino afirmaba: «Yo entiendo al humorista como un laboratorio. Un laboratorio donde se procesa una información recibida y se la convierte en un producto humorístico. Supongo, entonces, que el producto tiene una relación directa con la información recibida. Algo así como la relación uva-vino. Si (...) es la cruenta, inquietante y violenta información que recibimos actualmente, por ejemplo, supongo que la resultante no puede ser otra que la de un humor negro, denso, espeso...».

A partir de 1973 publicó una viñeta diaria en la contratapa del periódico *Clarín*, de tirada nacional⁷. En este mismo año se editó la mencionada compilación de humor gráfico *¿Quién es Fontanarrosa?* y su primer libro de relatos⁸, *Fontanarrosa se la cuenta*, que finalmente se reeditaría con el título de *Los trenes matan a los autos*.

En 1974 apareció la primera compilación de *Inodoro Pereyra*, publicada por Ediciones de la Flor. En total, se publicaron 32 volúmenes (el último, póstumo, en 2008). A partir de ese año también comenzó a publicar en diversas revistas humorísticas. De la misma manera, sus chistes unitarios fueron publicados en compilaciones temáticas por Ediciones de la Flor.

En 1976, *Inodoro Pereyra* pasa a publicarse en el periódico *Clarín*. En primer lugar, en un suplemento los días miércoles, luego en las revistas dominicales del matutino, cada quince días. En 1979 comienza a ser colaborador creativo de la compañía humorística Les Luthiers⁹. «Antes me consideraba un dibujante que hacía

tratamiento de los personajes así que paulatinamente empezó a ser un personaje al cual venían a contarle historias (...) Boogie podía hacer una reflexión o era más que nada un testigo, lo que enriquecía la posibilidad de abordar otro tipo de narración» Fontanarrosa en Vargas [2014: 41]. Se dejó de publicar a mediados de los años '90 del siglo XX.

⁷ El diario *Clarín* decide incorporar autores nacionales (que compartían espacio con las tiras norteamericanas) para confeccionar su página de humor gráfico desde 1973. Gradualmente las historietas extranjeras fueron reemplazadas, hasta 1980 cuando definitivamente todos los autores serán argentinos—suscitando «la consolidación de la tira nacional» Martignone y Prunes [2008: 40].

⁸ El humorista Caloi, autor de *Clemente* destacaba que Fontanarrosa era una buena síntesis de cómo a través de la historieta se puede llegar a la literatura.

⁹ Fontanarrosa admiraba al grupo humorístico por su grado de rigurosidad en la presentación y el estilo de humor. Como colaborador creativo, desde la compañía «le pedían ideas sobre determinados temas en los que estaban trabajando. Mandaba apuntes, chistes sueltos y frases para proyectos. Pocas veces mandó ideas generales, pero su aporte fue muy bueno y muy importante en muchos casos. Fue una manera muy eficaz de trabajar juntos». En una entrevista con el historiador Felipe Pigna, el integrante de Les Luthiers

humor, después empecé a considerarme un humorista que traduce sus ideas en dibujos» Fontanarrosa en Braceli [1992: 34].

Sobre su humor gráfico, el escritor y periodista colombiano Daniel Samper Pizano afirmó que «Fontanarrosa nos permitió descubrir que al sur del Ecuador existía un humor cáustico y no político (que es diferente a apolítico, calumnia que jamás podrá decirse de él)» Vargas [2014: 126].

En 1981 se publica su primera novela, *Best Seller*, y al año siguiente la secuela *El área 18*. En 1982, Ediciones de la Flor publica su segundo libro de cuentos¹⁰: *El mundo ha vivido equivocado*. Sobre los originales que Fontanarrosa le había enviado, Divinsky le escribió desde Caracas¹¹, Gociol y Naranjo [2008: 22]:

Terminé de leer el manuscrito de tus cuentos que me gustó muchísimo y me probó que en la escritura encontraste también el tono preciso. Diría que Woody Allen no desdenaría firmar alguno de esos textos pero al mismo tiempo conservan una socarronería y mordacidad sólo posibles en Latinoamérica.

En 1985 publica su última novela, *La Gansada*. Publicó en total trece libros de cuentos¹², que incluyen un promedio de veinticinco relatos cada uno. Todos ellos fueron éxitos de ventas y tuvieron varias reediciones. «...En varios de sus mejores cuentos Fontanarrosa suele ser un disolvedor de la realidad aparente tan eficaz como Borges o Philip K. Dick (...) Y es un maestro en la imitación de estilos» afirma Elvio E. Gandolfo en Vargas [2014: 122].

Marcos Mundstock agrega: «Fue una confluencia de dos estilos muy compatibles y seguramente nosotros hemos aprendido cosas de él. Hay muchos chistes del negro en nuestros espectáculos» Vargas [2014: 63-64].

¹⁰ «Los cuentos funcionaron bien en Uruguay y un poco en Colombia, especialmente los referidos al fútbol. En España hubo dos ediciones locales: una antología de cuentos preparada por Daniel Samper en 2001 para editorial RBA que se llamó *El mundo ha vivido equivocado*, mientras Alfaguara reunió todos los cuentos en dos enormes volúmenes de 800 páginas cada uno, que se llamaron Cuentos reunidos I (2003) y Cuentos reunidos II (2004)» Vargas [2014: 116].

¹¹ Daniel Divinsky y Kuki Miler los fundadores y directores de Ediciones de la Flor fueron encarcelados y forzados al exilio durante la última dictadura militar argentina. «El sello pudo sostenerse gracias a la confianza de Quino y de Fontanarrosa, que no retiraron sus obras» Gociol y Naranjo [2008: 22].

¹² La tercera compilación de cuentos se tituló *No sé si he sido claro* (1986) y le siguieron *Nada del otro mundo* (1987); *El mayor de mis defectos* (1990); *Uno nunca sabe* (1993); *La mesa de los galanes* (1995); *Una lección de vida* (1998); *Puro fútbol* (2000); *Te digo más...* (2001); *Usted no me lo va a creer* (2003); *El rey de la milonga* (2005) y *Negar todo* (2013).

Por su parte, Gociol y Naranjo [2008: 37] señalan que «...el rosarino entronca con los escritores que abrevaron el periodismo. Es el mismo árbol genealógico de Fray Mocho, de Arlt y de su amigo Osvaldo Soriano (...) También tenía el estilo fuertemente periodístico de los novelistas estadounidenses que el humorista leía y admiraba: Ernest Hemingway, J.D. Salinger, Truman Capote, Norman Mailer»¹³.

Compaginar el humor gráfico con la escritura fue desconcertante para gran parte de la crítica¹⁴. En la contratapa de *Te digo más* (2001) se añade la observación «Luego de siete libros de cuentos y tres novelas, aún hay quienes creen que es un historietista que tiene como hobby ser escritor. En realidad, es exactamente al revés»¹⁵. Fontanarrosa en Gociol y Naranjo [2008: 18]:

Para mí esto de dibujar y también de escribir es una perfecta excusa, porque cuando escribo algo y me dicen que no es muy bueno yo digo: «lo que ocurre es que soy dibujante», y cuando hago un dibujo y me dicen que es flojo, yo digo «bueno, mi verdadera profesión es la de escritor». (...) Yo creo que un buen texto salva a un mal dibujo pero un buen dibujo no salva a un mal chiste¹⁶.

Gociol y Naranjo [2008: 8] curadoras de la exposición homenaje organizada por la Fundación OSDE sintetizan «el universo humorístico del autor: la agudeza en la observación, la cotidianeidad como disparador del relato, el absurdo y el dislate como recursos, la función consoladora de la risa, la apelación a un público inteligente y no condescendiente, el ahondamiento en los pliegues del lenguaje, la “condición terapéutica” de las llamadas malas palabras y la diversidad de lecturas que llevaba a cuentas disimulada tras el discurso de no haber terminado el secundario».

¹³ «...no lo martirizaba escribir, no hacía catarsis con su literatura. Escribía sobre las cosas que lo divertían y que divertían a la gente, a los lectores. (...) No tenía demasiado tiempo para preguntarse ¿quién soy?, ¿adónde estoy?, ¿adónde voy? No ponía muchas expectativas en lo que dijera la crítica (...) Es cierto, no corregía demasiado, tenía la ansiedad de los dibujantes de diarios, “hoy hago un chiste, mañana sale publicado” y listo. El escritor Fogwill puso las cosas en su lugar: “Fontanarrosa es uno de los mejores narradores argentinos del siglo XX. Pienso que hay unos 10 relatos que son obras maestras, de lo mejor que se escribió en la Argentina”» Vargas [2014: 122].

¹⁴ «Fontanarrosa no entró a la cultura por la puerta grande sino por sus laterales: el humor, la historieta, el fútbol, el café... (...) Como él mismo solía decir, llegó a la literatura con los botines embarrados y repitiendo siempre el mismo chiste: “Mi fracaso en el fútbol obedece a dos motivos. Primero, mi pierna derecha; segundo, mi pierna izquierda”» Gociol y Naranjo [2008: 26].

¹⁵ Silvio Martínez Duhart, en *Ámbito Financiero*.

¹⁶ Gociol y Naranjo [2008] remiten a la fuente original: «Diálogo[con Daniel Samper] sostenido en el Carnaval Internacional de las Artes 2006 y reproducido por Heriberto Fiorillo en *El Libro del Carnaval Internacional de las Artes 2007*, Barranquilla, De la tierra Producciones, 2008».

El último libro, titulado *Negar todo*, fue publicado de manera póstuma con las correcciones finales del editor de toda su obra, Daniel Divinsky (exdirector y fundador de Ediciones de la Flor¹⁷). Horacio Vargas, el biógrafo de Fontanarrosa, le pregunta a Divinsky sobre la denominación de «costumbrista» que se suele aplicar al estilo de Fontanarrosa, Vargas [2014: 116-117]:

Yo estoy en total desacuerdo; no soy crítico pero la academia lo fue aceptando... Se empezó a estudiar—muy tarde— en Literatura Argentina II de la UBA¹⁸. Su estilo no remite a nada en particular, él es una antología de distintos estilos, temáticas y tratamientos. Lo que tenía siempre era un oído maravilloso para los diálogos, estaba escuchando siempre.

El propio Fontanarrosa solía reconocer que tanta cantidad de trabajo podía actuar en detrimento de la calidad. Para combatir ese riesgo era metódico, disciplinado y riguroso, virtudes fundamentales para afrontar esa gran carga de actividad¹⁹. Realizaba un profundo trabajo de investigación: «El negro leía muchísimo en un país donde la gente presume de haber leído más de lo que en realidad leyó, él, al contrario, daba la idea de que era muy poco lector y muy poco culto, cuando tenía una cultura libresca profunda» Divinsky en Vargas [2014: 116].

Por otra parte, lo prolífico de su producción²⁰ está estrechamente vinculado a su particular pulsión creativa. Sus círculos íntimos destacan que constantemente estaba

¹⁷ «El Negro siguió ideando y creando hasta el final de su vida: al no poder escribir en el teclado, dictaba sus cuentos a quien lo hacía y los leía para que se introdujeran sus correcciones. (...) logró llegar, con su último aliento, a los 25. No alcanzó a hacer la reescritura final de todos, lo que obligó a un trabajo más exigente de ajuste, hecho con la misma fidelidad a los textos e ideas que había aplicado en todos los libros anteriores. En el mismo archivo en que estaban estos textos había una lista de “Posibles cuentos”, así titulada, con 34 temas enunciados en pocas palabras, algunos de los cuales llegó a desarrollar e incluir» Daniel Divinsky en Fontanarrosa [2013].

¹⁸ Universidad de Buenos Aires.

¹⁹ «La inspiración era, en su caso, un esfuerzo de largas horas de sentarse y pensar, solo y encerrado en su estudio. Trabajaba desde media mañana hasta el atardecer, con una única interrupción al mediodía y cumplía los horarios que se fijaba a rajatabla. (...) El tiempo, la experiencia y la tiranía de las entregas, hicieron que encontrara una estructura narrativa y una fluidez tal que los originales de humor gráfico están impecables, realizados de un tirón con una rotring, casi sin marcas en lápiz ni correcciones en líquido blanco» Gociol y Naranjo [2008: 23-24].

²⁰ «Su obra —forjada bajo esta lógica de la masividad pero también de su propia generosidad— cruza, desprejuiciadamente, soportes y formatos: desde aquellas tarjetas y almanaques publicitarios, hasta la imagen del recital de Joaquín Sabina y Joan Manuel Serrat [Dos pájaros de un tiro]» Gociol y Naranjo [2008: 26].

elaborando sus materiales, procesando la realidad con su particular perspectiva humorística, incluso cuando ya estaba gravemente enfermo.

En 2005, se le diagnosticó Esclerosis Lateral Amiotrófica. En enero de 2007 no pudo dibujar más sus historietas. Siguió ocupándose del texto, pero las ilustraciones fueron realizadas por otros dos dibujantes: Crist²¹ se ocupó del chiste diario que aparecía en el periódico *Clarín* y del unitario que aparecía en la revista dominical *Viva*. Oscar Salas se encargó de dibujar la tira *Inodoro Pereyra*. El propio autor lo anunció a sus lectores en un comunicado. Vargas [2014: 173]:

Finalmente, la mano derecha claudicó. Ya no responde, como antaño, a lo que dicta la mente. Por lo tanto, e independientemente de que yo siga intentando reanimarla, me veo en la necesidad de recurrir a alguno de los muchos excelentes dibujantes y amigos que tengo para que pongan en imágenes mis textos. Nadie mejor en este caso, a mi juicio, para graficar mis ideas, que el Negro Crist. Porque lo conozco desde hace más de 30 años, porque somos como hermanos y porque dibuja en blanco y negro o a color, mucho pero mucho mejor que yo. Siempre admiré su virtuosismo y hoy me alegra poder aprovecharme de él y lucirme de esa forma (...) Vale este informe a los lectores para que no se sorprendan al advertir que he mejorado notablemente la calidad de mis trazos y de mis colores.

En cuanto a la caligrafía²² de Fontanarrosa, fue reproducida por el diseñador gráfico Eduardo Tunni, que desarrolló una tipografía informática (la *Anarrosa Font*) con los caracteres escaneados de las historietas originales. De esta manera, el humorista pudo seguir publicando hasta su fallecimiento.

Una característica esencial en Fontanarrosa es que su obra hablaba por sí sola. Él no tenía necesidad (ni estaba en su naturaleza) de hacer un personaje de sí mismo para ganar publicidad. Al contrario, tenía un carácter tímido y reservado. No obstante, sí era un gran orador y los temas que planteaba en las mesas redondas, coloquios y convenciones nunca pasaban inadvertidos. Daniel Samper en Vargas [2014: 193]:

²¹ Cristóbal Reinoso, (1946 -). Dibujante e historietista Argentino. Al igual que con Oscar Salas, el ilustrador de los episodios finales de *Inodoro Pereyra*, la intención de Fontanarrosa fue seguir publicando con firma compartida. Nunca quiso que copiaran sus dibujos, para no limitar la creatividad de los ilustradores.

²² «La grafía del negro es muy particular. Es un rasgo que nos caracteriza a los seres humanos; no hay una grafía igual a otra, y la de él es un dibujo en sí mismo, es una letra muy bella» sostiene Marina Naranjo en Vargas [2014: 62]. Naranjo fue la diseñadora gráfica de las compilaciones de *Inodoro Pereyra* a partir del número 17 y curadora junto a Judith Gociol, de la exposición *100% Negro Fontanarrosa* organizada por la Fundación OSDE en 2008.

Sentado ante un auditorio, el negro expone ideas, elabora teorías loquísimas, relata experiencias o zahiere a sus compañeros de mesa con la entusiasta tolerancia de estos. En el proceso, se convierte en inalterable actor que conserva una actitud casi profesoral durante su exposición, mientras el auditorio revienta a carcajadas.

Desde la compostura, manejaba las pausas y el orden de presentación de su discurso con virtuosismo y eficacia para conseguir la comicidad. Una de las disertaciones más célebres fue la exposición en el III Congreso Internacional de la Lengua Española celebrado en su ciudad natal Rosario, en 2004, en el cual solicitó una amnistía para las «malas palabras»²³.

Sobre su particular perspectiva cómica: «“No contaba chistes, sino que decía cosas que era imposible no morir de risa. Sobre cualquier cosa: la cara de un mozo, un auto viejo que pasaba. Tenía una capacidad de análisis de las cosas que sorprendía. Por eso era un placer estar con él, y disfrutarlo analizando los partidos” recordó Menotti²⁴ en la revista *Sudestada*» Vargas [2014: 98].

Durante 2006 fue homenajeado en Argentina, Colombia y México. Recibió el Premio al Invitado Estrella en el Hay Festival de Cartagena de Indias. Se le entregó la Mención de Honor Domingo Faustino Sarmiento «en reconocimiento a su vasta trayectoria y aportes a la cultura argentina», en el Senado de la Nación. La Universidad Nacional de Córdoba lo nombra Doctor Honoris Causa. En el marco de la Feria Internacional del Libro en Guadalajara, recibió el premio La Catrina, como homenaje a su obra, dentro del V Encuentro Internacional de Caricatura e Historieta y la Conabip lo declara «Amigo de las Bibliotecas Populares»²⁵.

²³ «Fue tanta la repercusión que alcanzaron sus dichos que, en una entrevista realizada por Aldo Marinozzi, concluía risueño: “Al final, me la pasé dibujando, leyendo, escribiendo, y lo único por lo que se van a acordar de mí es que una vez hablé media hora sobre las malas palabras” (Bepé, Buenos Aires, Conabip, diciembre de 2006)» Gociol y Naranjo [2008].

²⁴ César Luis Menotti, ex jugador y entrenador de fútbol argentino, amigo de Fontanarrosa, compartían ciudad natal y equipo de fútbol. El ex director técnico de la selección argentina recuerda que cuando el humorista cubría el mundial de fútbol de 1994 en Estados Unidos, sobre el clima caluroso y el aspecto de Dallas, Fontanarrosa le comentó: «—Viste lo que es esto. Vos no sabés lo que acabo de averiguar. No sé si me lo van a publicar. Parece que lo de Kennedy es mentira. A Kennedy no lo mataron. Cuando conoció Dallas, se suicidó» Vargas [2014: 93].

²⁵ Con anterioridad, había recibido en 1992 el Premio Konex en el rubro “Artes Visuales”; en 1994 Premio Konex Diploma al Mérito en la categoría “Letras. Cuento: quinquenio 1994-1998”; en 1999 y en 2006 recibe en Rosario el Premio Magazine del Espectáculo y la Cultura.

Al día siguiente de su fallecimiento, el escritor Hernán Casciari publicó en su blog:

En Argentina no idolatramos por mayoría absoluta. No existe personaje adorado por muchos que no soporte un contrapeso importante de descrédito. Maradona, el Che, Eva Perón, Charly, Borges, Monzón, incluso Fangio. Cuando alguien los nombra con amor, siempre hay otro que salta con un pero, con una chismografía, con una bajeza. Nuestros ídolos suelen ir al *ballotage*; ganan nuestro corazón o lo pierden, pero siempre en segunda vuelta, Hasta anoche. Ayer, por fin, se nos ha muerto alguien por unanimidad.

Agustina Rimondi: «Mal pero acostumbraú»: el humor negro
en la historieta *Inodoro Pereyra*, de Roberto Fontanarrosa

CAPÍTULO 2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE *INODORO PEREYRA, EL RENEGÁU*

2.1 Descripción general

Inodoro Pereyra, el renegáu, es una historieta de Roberto Fontanarrosa (1944-2007) que se publicó en Argentina, durante treinta y cinco años en diferentes medios de comunicación —revistas y periódicos— y en compilaciones posteriores, desde diciembre 1972 hasta la muerte de su autor. Junto a *Mafalda* —de Quino—, es considerada por los investigadores del género como una historieta emblemática, tanto por sus complejos y abundantes recursos humorísticos, como por su empatía con el lector argentino y su longevidad.

Como se ha señalado en el capítulo de presentación del autor, Fontanarrosa fue un creador integral que destacó en los tres ámbitos que cultivó (lo narrativo, la ilustración y lo estrictamente humorístico²⁶). En su condición de humorista gráfico, supo explotar todas las posibilidades que brinda la —en ocasiones infravalorada— historieta, denominada por García Canclini [1989: 314] como un género impuro, lugar «de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan [junto con el grafiti] lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva».

Inodoro Pereyra, el renegáu narra, desde una perspectiva humorística, las aventuras y reflexiones de Inodoro Pereyra —un gaucho marginal— y de su perro Mendieta —que ostenta la capacidad de hablar—. Eulogia²⁷, la concubina de Inodoro, es el tercer personaje esencial en esta historieta que transcurre en la pampa argentina, en un amplio lapso de tiempo sin determinar (desde finales del siglo XIX hasta el momento de la publicación de cada episodio). Esta licencia temporal da cabida a

²⁶ La comicidad atraviesa toda su producción artística, asimismo, desde 1979 hasta el momento de su muerte fue asesor creativo de la compañía teatral argentina Les Luthiers.

²⁷ «El nombre de Eulogia remitía a Eulogia Tapia, de “La Pomeña”, la zamba que hicieron célebre el Dúo Salteño y Mercedes Sosa, que tanto le gustaban al negro, como el folclore surero, fundamentalmente Alberto Merlo y su “Milonga del peón de campo”. *Yo nunca tuve tropilla/Llevo una vida sencilla/como es la del pobre peón*, cantaba el negro y se acompañaba con una guitarra criolla, como si fuera José Larralde pero tocando dos acordes. También le gustaban Alfredo Zitarrosa y Atahualpa Yupanqui» Vargas [2014: 44].

numerosos anacronismos que, sin embargo, no comprometen la verosimilitud de las viñetas sino al contrario, dan pie a múltiples guiños al lector, promoviendo su beneplácito y complicidad.

Fontanarrosa describe a Inodoro Pereyra como un personaje «imprevisible, estentóreo, épico y pomposo» Russo [1998: 20], y también como «un arquetipo que, *sobre la pampa horizontal y tozuda*, lanza pensamientos empapados de la tradición nacional» Testa [1998]. De la misma manera, para el humorista, Inodoro es «un legítimo antihéroe que trata de afirmar su dignidad en un mundo que fundamentalmente no le pertenece» Rivera [1976: 61].

La identificación de los lectores con *Inodoro Pereyra* fue inmediata. En sus comienzos, por la complicidad autor-lector que genera el recurso de la parodia (no del gaucho en sí mismo, sino de toda la tradición folclórico gauchesca²⁸, así como el uso de múltiples referencias socioculturales). Con el transcurrir el tiempo y la evolución de la historieta, el personaje de Inodoro Pereyra —sin dejar su hábitat rural— fue adquiriendo la mentalidad del argentino medio, habitante de las grandes urbes del país austral.

Con respecto a la ambigua definición del «argentino medio», es oportuno tener en cuenta la reflexión de Fontanarrosa [2002: 8]:

Todos tenemos el impulso de referirnos a «los argentinos» como si fuésemos una manada sin rasgos diversos cuando, en realidad, los argentinos somos alrededor de 35.000.000²⁹ de individuos de usos, gustos y costumbres diferentes y, precisamente, individuales. No es lo mismo un operador de Bolsa de Buenos Aires (la llamada «City porteña») que un pastor de ovejas patagónico, sin querer, con esta comparación, disminuir al operador de Bolsa. En rigor de la verdad, cuando decimos ligeramente «los argentinos» solemos referirnos al argentino que cumple con ciertos códigos urbanos de Buenos Aires, Rosario, Córdoba o Mendoza, ciudades que, en efecto, concentran, cada vez más, mayor porcentaje de la población de este inmenso país despoblado.

²⁸ El código compartido de autor-lector es presentado de manera esclarecedora por Campra [2013: 117]: «...cuando un personaje se transforma en tipo, no hacen falta mayores especificaciones: el lector sabe ya a qué atenerse. (...) hay una predefinición creada por la inscripción en el género, por lo que cada gaucho nuevo llega a la página con un pasado a sus espaldas, y una alusión es suficiente para recrear una historia, una representación, una ideología. Esa relación determina un horizonte de expectativas, y nos hace prever posibilidades de desarrollo de la trama: nos pone al acecho de fidelidades y desvíos».

²⁹ Dato demográfico correspondiente a 2002.

Haciendo esta salvedad sobre el concepto del «argentino medio», es importante subrayar que *Inodoro Pereyra* es una historieta que permite diferentes ángulos de acercamiento (la comicidad elemental, la crítica social, los referentes culturales, la Historia, la cotidianeidad, la expresiva calidad del dibujo, etc.) que pueden ser abordados por separado o de manera simultánea, según cada lector. Esta particularidad que la hace cercana, es una elección de su autor. Se trata de una adecuación de la cosmovisión del personaje al público, que es apuntada por Martignone y Prunes [2008: 132]:

Inodoro, en tanto gaucho y doble de Martín Fierro, es a la vez el paladín del campo y del ser nacional. De ahí que le haya servido a Fontanarrosa como canal para cruzar la imaginería y la iconografía rurales con la problemática social, política y económica de la Argentina que le tocaba recorrer. La transformación de Inodoro en el eterno perdedor y maltratado crónico de la historieta argentina demuestra también un trabajo sutil en dos niveles de humor, el interno de la tira y el externo, que concierne al lector.

Por su parte, Mendieta y Eulogia —en su función de coprotagonistas de Inodoro Pereyra— han sido víctimas de crueles metamorfosis. Mendieta era un lobisón [hombre lobo] que se convirtió accidentalmente en perro, durante un eclipse. Eulogia al comienzo fue presentada como beldad rural³⁰ y al cabo unos pocos episodios, sufrió una radical transformación estético degenerativa sin ninguna justificación dentro de la historieta. Cuando *Inodoro Pereyra* alcanzó una difusión masiva, Fontanarrosa debió explicar en numerosas entrevistas que el cambio físico de la mujer de Inodoro se debió a la búsqueda de un efecto cómico y la coherencia con el carácter desventurado del protagonista.

Fontanarrosa supo armonizar múltiples referencias culturales (textos canónicos de la literatura gauchesca, radioteatro, tango, literatura, cine, televisión, personajes de actualidad, etc.) y sintetizarlas por medio del humor. Pero lo meritorio de la historieta no se limita al recurso de la parodia, sino que exhibe una multiplicidad de mecanismos humorísticos que son el objeto de esta tesis doctoral. Dichos mecanismos la han convertido en un referente tanto para el público en general como para el resto de humoristas gráficos.

³⁰ Aparece por primera vez en el número 28 de la revista *Hortensia*, primera quincena de febrero de 1973.

A medida que la historieta fue evolucionando, Fontanarrosa creó para ella un universo propio con códigos, elementos y personajes recurrentes a los que fue acudiendo desde diferentes perspectivas, sin caer nunca en la monotonía.

Se estableció así un diálogo no contradictorio entre la regeneración y la fidelidad a los planteamientos iniciales (sobre todo, en lo que respecta a la psicología del protagonista). Un hecho bastante loable teniendo en cuenta que la publicación de la historieta se extendió durante un dilatado período de tiempo, «tiene su antecedente en el siglo XIX, se gestó en el XX y sigue vigente en el XXI» Martignone y Prunes [2008: 134]. Su publicación solo se interrumpió con la prematura muerte del autor.

2.2. Origen

En el invierno rosarino de 1972, Roberto Fontanarrosa era colaborador de la revista cordobesa de humor *Hortensia* junto a su amigo Cristóbal Reinoso (Crist, también humorista gráfico). Fontanarrosa le enseñó a Crist unas historietas que había desarrollado. Crist, por su parte, se las entregó a Alberto Cognigni, director de la revista *Hortensia*, quien las publicó sin demora. Eso alentó a Fontanarrosa a enviarle a Cognigni una serie de parodias en las que había estado trabajando «...historietas muy diferentes, parodias de las películas policiales, de (...) guerra y una tira de gaucho, parodia del radioteatro, *Inodoro Pereyra*. Como las publicó todas opté por elegir dos³¹ para desarrollarlas» Braceli [1992: 37].

En ese momento, Fontanarrosa no era capaz de imaginar la trascendencia que alcanzarían dichas historietas, sobre todo, la de *Inodoro Pereyra*. En efecto, se ha definido a *Hortensia* como a una usina cordobesa³² de talentos Sasturain [2004: 10]. Además de Fontanarrosa, la revista *Hortensia* contaba con humoristas de la talla de Caloi, Bróccoli, Lolo Amengual, Crist, Ian, etc. Dichos creadores terminarían desembarcando en Buenos Aires, publicando en periódicos de tirada nacional —sobre todo en *Clarín*—dando a sus productos un carácter de difusión masiva.

³¹ Se refiere a las historietas *Boogie, el aceitoso* e *Inodoro Pereyra, el renegáu*.

³² Córdoba es una importante ciudad de Argentina, considerada «del interior» en oposición al centralismo de Buenos Aires, capital de la república.

Desde luego, fue un momento de ebullición y libertad creativa que influyó muy positivamente en Fontanarrosa a la hora de concebir *Las aventuras de Inodoro Pereyra, el renegáu*. Sasturain [1995: 194]:

... [Inodoro Pereyra] es impensable fuera del contexto que lo vio nacer: la corrosión y el desenfado que campeaban en *Hortensia* y *Satiricón*³³ de aquellos años, rara mezcla de hiperintelectualidad y sentido de lo popular, están desde los inicios del personaje y lo fundan. Construido en la intersección de dos tradiciones -una literaria, la gauchesca-, otra humorística -la satírica y gráfica-, Inodoro parte del momento en que un lenguaje cristalizado y una mitología de grueso espesor encuentran un filoso instrumento desenfundado: la parodia.

2.3. Fuentes utilizadas por Fontanarrosa³⁴

2.3.1. Universo gauchesco

La parodia —con sus mecanismos de irreverencia y desmitificación— es la tipología de humor predominante en los inicios de *Inodoro Pereyra, el renegáu*. Cabe destacar que los referentes a los que alude Fontanarrosa, no son situaciones ni personas reales, sino idealizaciones. Apela principalmente al universo cultural folclórico de la pampa argentina, que se gestó, aproximadamente, desde finales del siglo XIX, cuando el gaucho —como habitante real de dicho territorio— estaba en vías de extinción.

La versión nómada, proscrita e indómita del gaucho primigenio —vago, delincuente y pendenciero— había mutado en algo más bien domesticado, antes de desaparecer definitivamente. El gaucho se había convertido en una persona bastante sumisa y/o sometida, que realizaba trabajos esporádicos en las fincas rurales, llamadas «estancias».

Fue en el contexto de la celebración del primer centenario de la Revolución de Mayo de Argentina (1910), cuando, por parte de las autoridades, se buscó forjar un mito heroico en el que se pudiera anclar la dispersa identidad nacional. Con cierta ironía, describe la situación Pomer [1971: 9]:

³³ Revista argentina humorística emblemática, se publicó (con varias interrupciones temporales, a causa de la censura) desde 1972 hasta 2005.

³⁴ Sobre las fuentes y el sistema intertextual son destacables los trabajos de Campa [1982, 1986, 2004 y 2013] y Palacios [2014a] quien hace un detallado análisis de las fuentes: literatura gauchesca, música folclórica, cine, teatro y pintura.

El otrora jinete de la llanura suele aparecerse en ropaje carnavalesco, con restallante platería labrada y (...) sonrisa de buen burgués satisfecho. Quien fue lapidado de ladrón y vago devino con el tiempo (...) paradigma de todo aquello que la patria parece necesitada de recuperar (...) Cuando el último gaucho desapareció, sus perseguidores y detractores (...) le descubrieron virtud y buena conducta.

Para acercar la figura del gaucho a los habitantes de las ciudades, se lo fue mitificando a través de una pedagogía sociocultural mediante la utilización de los diferentes textos canónicos de la literatura gauchesca: los poemas de Bartolomé Hidalgo (1820 aproximadamente); *Martín Fierro*, de José Hernández (*Ida* 1872; *Vuelta* 1879); *Santos Vega* de Rafael Obligado (1885); *El payador*, De Leopoldo Lugones (1916); *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes (1988), entre otros.³⁵

Merece especial atención la descripción del fenómeno que hace Stilman [2004: 8-9]:

Pero esta extraña adopción y mitificación sólo se produjo con el gaucho prácticamente extinto, con la pampa repartida y alambrada y los antaño reyes de la inmensidad ya empujados a servir como cuasiesclavos en las estancias o a sobrevivir como parias a orillas de las ciudades. El fantasma del gaucho sería útil en lo sucesivo para agitar contra el «gringo», y se lo guareció en «centros tradicionalistas», (...) Convertido el gaucho en pieza de museo, se desató un frenesí de radioteatros, sainetes e historietas de temas gauchescos.

Asimismo, esta utilización —harto cínica— de la figura del gaucho, como señal de identidad nacional y diferenciación del otro [el inmigrante] es bien vista también por Alén [2010: 7]:

La operación del Centenario de buscar una épica nacional en un elemento social americano extinto y silenciado por los mismos celebradores del Centenario, el gaucho, es una paradoja que se permeabiliza y recorre toda la gauchesca menor subsiguiente. La función cultural de dicho modelo fue detener el aluvión cultural de la inmigración y aglutinarlo en una narrativa que se propone como modelo de lo patrio y los excluye.

³⁵ Campa observa la utilización del tiempo con el fin de implantar una «añoranza mitificadora» hacia la figura del gaucho a través de algunos de estos textos canónicos: «los *Diálogos* y la *Relación* de Hidalgo, el *Martín Fierro* de Hernández, el *Santos Vega*, de Obligado. Creo que precisamente ese canon pone al descubierto los procedimientos gracias a los cuales la figura del gaucho se va afantasmando. De obra en obra, un tiempo cada vez mayor corre entre el tiempo de los hechos y el de la narración, entre el protagonista y el narrador, entre la lengua del personaje y el discurso del texto, entre el texto y el destinatario» Campa [2013: 35].

Es importante destacar las diferentes recepciones que tuvieron los textos gauchescos, según qué estrato social lo leyera. *Martín Fierro*, por ejemplo, fue ignorado o duramente criticado, por parte de la clase dirigente. Sin embargo, fue escuchado con devoción en reuniones de gauchos —en su mayoría analfabetos— «por atención de algún circunstante letrado que se los decía» Stilman [2004: 7]. «Más que un hecho que debía registrarse en la historia literaria el *Martín Fierro* era una irrupción en la historia nacional» Dorra³⁶ [2003: 256].

La percepción del gaucho fue cambiando paulatinamente, a través de los textos que lo representaron en ese proceso de transición. *Martín Fierro* (1872 y 1879) representa un gaucho «huidizo y desconfiado» Salas [2010: 4] con una biografía repleta de penurias.

Por el contrario, los gauchos ilustrados por Molina Campos (1931) destacan por su alegría palpable y crean «una iconografía rioplatense tomando como personajes a los hombres de campo en sus tareas más cotidianas» Salas [2010: 4].

Se produjo un acercamiento del ámbito urbano al rural a través del desarrollo de la cultura popular de temática gauchesca³⁷. Música, literatura, ilustraciones, historietas (tanto serias como humorísticas)³⁸, incluso ilustraciones de calendarios de alpargatas³⁹,

³⁶ En su ensayo «El libro y el rancho. Lecturas del *Martín Fierro*» Raúl Dorra hace un recorrido por las principales visiones críticas que abordaron la obra. Señala que el libro de José Hernández tuvo una aceptación inmediata y mimética en las clases populares, mientras que desde las elites cultas «la lectura crítica hizo su obra: se apropió ella también de esas palabras y las retuvo e interpretó sus símbolos (...) Leer el *Martín Fierro*, o repetirlo, resultó (...) ejecutar un acto que insertaba al lector en la historia nacional, afirmar un credo, ontologizar la mismidad como algo a la vez cierto e indescifrable, algo que era “Patria, raza o qué se yo” (Atahualpa Yupanqui). Se pasó así de una mimesis espontánea a una mimesis programática. (...) las inflexiones de lo gauchesco se hicieron al mismo tiempo folclore e institución, señal de reconocimiento de una identidad querida o decretada, más que adquirida, y también demagogia patrioteria» Dorra [2003: 256].

³⁷ Entre las creaciones de temática gauchesca encontramos: *Juan Moreira*, novela folletinesca de Eduardo Gutiérrez, publicada entre 1879 y 1880, con innumerables adaptaciones al teatro y al cine.

³⁸ En clave seria, éstas son algunas de las historietas fundacionales: *El tigre de los Llanos* (1929) de Raúl Roux; *Cirilo el Audaz* (1939) de Enrique Rapela —quien, basado en sus conocimientos de la vida rural, posteriormente publicaría las emblemáticas *El Huinca* (1957) y *Fabián Leyes* (1964); *Lindor Covas* (1954) de Walter Ciocca; otro referente del héroe marginado fue *Cabo Savino* (1951) de Carlos Casalla y Julio Álvarez Cao—. En cuanto a historietas humorísticas, pueden considerarse: *El gaucho Atilano* (1933), de Raúl Naya, *Don Cirilo Blanco* (1933) de Carlos Clemen, *Ño Ciriaco* (1944), de Guillermo Guerrero y *Ño Toribio* (1946) de José M. Villanueva.

³⁹ Florencio Molina Campos, en 1931 ilustra con caricaturas —amables y simpáticas— del gaucho y su entorno el Almanaque Alpargatas. Las ilustraciones recorrieron todo el país, también en naipes y postales.

fueron utilizados para la difusión de nueva imagen del gaucho y para la elaboración del denominado «discurso criollista del Centenario» Alén [2010: 6].

El cambio de paradigma ofrece un arquetipo del gaucho pasteurizado a través del honor, lo íntegro y lo épico⁴⁰. Adecuado a una civilización de la cual nunca formó parte. Con la exaltación de su figura, se erige al gaucho «en paradigma de una Argentina que jamás existió contra una Argentina tal como ella existe» Pomer [1971: 114].

Mediante «la exhumación y la instauración del ya extinto gaucho» Alén [2012: 3], se reconfigura su idiosincrasia. Es presentado como un individuo sobre el cual se infligieron una gran cantidad de injusticias y, no obstante, todas ellas las soportó estoico. Dueño de una sabiduría ancestral, la nueva versión del gaucho sigue cantando sus penas, pero reflexiona sobre ellas y las asume con dignidad.

La flamante versión del gaucho acata su triste destino. Cabe matizar que la sumisión del gaucho, generalmente no es pusilánime, sino estratégica. Como herramienta de supervivencia, el gaucho desarrolló un modo de proceder: la picardía criolla⁴¹. Dicha filosofía ha trascendido hasta el día de hoy y suele ser uno de los elementos característicos del temperamento argentino.

Asimismo, este gaucho adaptado generará empatía en las nuevas clases marginales emergentes. «El gaucho de ayer se prolonga en el cabecita negra de hoy, (...) que desde todos los confines de la patria accede a la ciudad para engrosar las huestes proletarias» Pomer [1971: 115].

En este sentido, se ha establecido una relación entre el boom de las historietas gauchescas (situado aproximadamente entre 1945 y 1960), y la política del gobierno de Juan Domingo Perón⁴². Ciertamente, había una congruencia entre el criollismo y el

⁴⁰ Dorra [2003: 269] recuerda que: «Para Borges, ver en el poema [*Martín Fierro*] una composición épica es una “estrafalaria y cándida necesidad” que termina por comprimir la historia de la patria “en las andanzas de un cuchillero de mil ochocientos setenta” (...) Estas argumentaciones parecen relacionarse más con la pasión por la controversia que con el poema mismo».

⁴¹ «La picardía, astucia rudimentaria, es el arma autodefensiva del pobre, del que sabe que las grandes cosas le están vedadas. (...) se vanagloria de comer gratis un asado, de no pagar la entrada de un partido de fútbol, de hurtar el cenicero de un bar, o pavonearse con la prebenda de su “amigo” el político» Hepp [2004]. Cabe distinguir aquí entre la picardía criolla y la viveza criolla, siendo esta última una actividad mucho más perjudicial para el conjunto de la sociedad, relacionada con la corrupción, el éxito y la ascensión social mediante procedimientos delictivos.

⁴² Para profundizar sobre este tema, ver Alén [2012].

discurso peronista, concebido por un «gobierno nacionalista que busca su expresión en lo autóctono» Alén [2012: 7].

2.3.2. Folclorismo

Con los años, el folclore gauchesco fue evolucionando y consolidándose sobre todo en las provincias del interior de Argentina. Al llegar 1970, había alcanzado su apogeo (mediante festivales, compositores, intérpretes, reediciones de textos, etc.⁴³). En ese entorno es que Fontanarrosa engendra a *Inodoro Pereyra*. En una entrevista concedida al periódico *La Nación*, el rosarino resume las fuentes de las que se nutre. Testa [1998]:

La aparición de *Inodoro Pereyra* no podría atribuirse ni a la casualidad ni a la generación espontánea. Hubo razones que merodeaban por ahí. (...) La eclosión de la música folclórica en los años setenta; la difusión que alcanzaban las peñas en Rosario; la lectura de *Martín Fierro*, de *Don Segundo Sombra* y de *Santos Vega* durante la escuela secundaria; la admiración por Alberto Merlo, Alfredo Zitarrosa y Atahualpa Yupanqui, y las reflexiones de Dominga Quintina Pereyra, una paisana que trabajaba en mi casa y alimentaba las conversaciones con dichos camperos, generaron en mí la iniciativa de recrear la tradición mediante relatos dibujados.

Fue a partir de una abundante documentación que Fontanarrosa confeccionó el universo gauchesco en el que se desarrolla *Inodoro Pereyra*. La historieta se nutre de un catálogo selecto, formado por obras que buscaron dispensar honor, equidad y justicia al gaucho marginal. Asimismo, retomaron su condición de cantor y le proporcionaron un verbo de estética cuidada.

Inicialmente, la parodia hace hincapié en el lenguaje de la literatura gauchesca, que no es otra cosa que una convención desarrollada por diferentes autores, para lograr un efecto de reconocimiento del gaucho. En consonancia con lo anterior, y siempre en su línea irreverente, Fontanarrosa se apresuraba a aclarar, en una entrevista previa, que no conocía de primera mano el ambiente rural en Braceli [1992: 38]:

⁴³ La historieta alberga numerosas citas de canciones folclóricas o populares. Los referentes que más presencia tienen son Atahualpa Yupanqui, Alfredo Zitarrosa, Horacio Guaraní en el ámbito del folclore y Homero Manzi en el tango.

No hay que engañarse. (...) Juntando todas las horas, sumándolas, si yo he estado en el campo cuatro días en total de mi vida, es mucho. Al campo no lo conozco. (...) Me documento. Al principio de la tira de Inodoro escuchaba muchísima música folclórica. Juntaba diccionarios, poemas gauchescos y de allí sacaba. Pero no era ni soy un gauchófilo. (...) Lo mío no va por el lado de la antropología ni de la extensión cultural. (...) En mi primer libro de Inodoro es muy notoria la influencia que recogí de la serie *La guerra al malón del Comandante Prado*, de Carlos Alonso. Después ya me voy soltando de esa influencia y Pereyra sufre evidentes transformaciones.

Es importante resaltar que en los primeros años de *Inodoro Pereyra* también fue muy determinante la influencia del radioteatro, con su oratoria grandilocuente y sus mecanismos de creación de suspenso mediante la técnica del «continuará». El radioteatro tuvo una época de esplendor en Argentina desde 1930 hasta 1950 y se escuchaba en todos los hogares.

2.3.3. Otras fuentes

Si bien la historieta nace y transcurre en el entorno rural de la pampa tradicional (con contrapuntos de anacronismos) y, por tanto, bebe principalmente del folclore; cabe aclarar que *Inodoro Pereyra* está enriquecida con otras fuentes heterogéneas. Así, toma cosas del tango, del cine, la televisión, la Historia y la alta y baja cultura, en general.

La parodia muchas veces se traduce en una desmitificación que Fontanarrosa aplica sobre todo el conjunto de fuentes originales. Esta desmitificación, por su parte, funciona como réplica de lo pomposo y constituye uno de los recursos predilectos del autor. El resultado de dicho procedimiento es apuntado por Alén [2010: 7]:

...en la obra de Fontanarrosa no hay tanto una búsqueda de licuar constructos culturales como de hacer un sano desmenuzamiento en clave de risa de todas aquellas estatuas de papel maché fosilizadas por el discurso oficial, ya sea por intereses políticos o por facilismos culturales del saber enlatado y listo para consumir: la Historia de Belgrano por Bartolomé Mitre y su contrapartida, la estampita escolar en la revista *Billiken*.

A medida que la historieta fue evolucionando, este tipo de humor paródico perdió protagonismo paulatinamente hasta concentrarse, sobre todo, en la escritura fonética que reproduce el habla gauchesca.

Por otro lado, es oportuno destacar que desde el comienzo, Fontanarrosa enriqueció la historieta con muchos otros recursos humorísticos: muletillas, chistes verbales, humor negro, grotesco, gags, ironía, anacronismos, juegos de palabras, disparates y equívocos.

Tanto en la escritura de *Inodoro Pereyra* como en el resto de su obra, Fontanarrosa se reconoce como un observador atento de su entorno, en la búsqueda de la comicidad. «Su atención se concentra en cualquier circunstancia con potencial para un chiste. Indaga la realidad sin descanso para interpretarla mediante eufemismos que desdibujen los aspectos trágicos de la vida cotidiana» Testa [1998].

A la hora de redactar un episodio de *Inodoro Pereyra*, Fontanarrosa se centraba, en primer lugar, en el tema. Cuando se fijaba en la actualidad (sobre todo, en la etapa de *Clarín*), era consciente de la necesidad de que el tema elegido tuviese verosimilitud o coherencia con el universo del gaucho. Si no encontraba ninguno adecuado, recurría a una libreta de anotaciones donde iba plasmando ideas sueltas, algo así como un fondo de archivo temático⁴⁴.

Por último, resulta conveniente tener en cuenta que en muchas ocasiones, la historieta bebe de sí misma. A lo largo de treinta y cinco años de publicación, generó muchos personajes secundarios que suelen aparecer y provocar la situación cómica. También cumplen esta función las muletillas y otras situaciones recurrentes, como por ejemplo, la tensa relación con Eulogia, por culpa de los celos de ésta o el acoso despiadado de los loros hacia Inodoro.

⁴⁴ « [Fontanarrosa] confiesa haber volcado en las tiras de Pereyra muchos de sus gustos personales: “Hay canciones, poemas, animalitos que son míos y aparecen ahí. Sin embargo, lo admito, nunca tuve un perro que hablara”» Fontanarrosa en Russo [1998: 19].

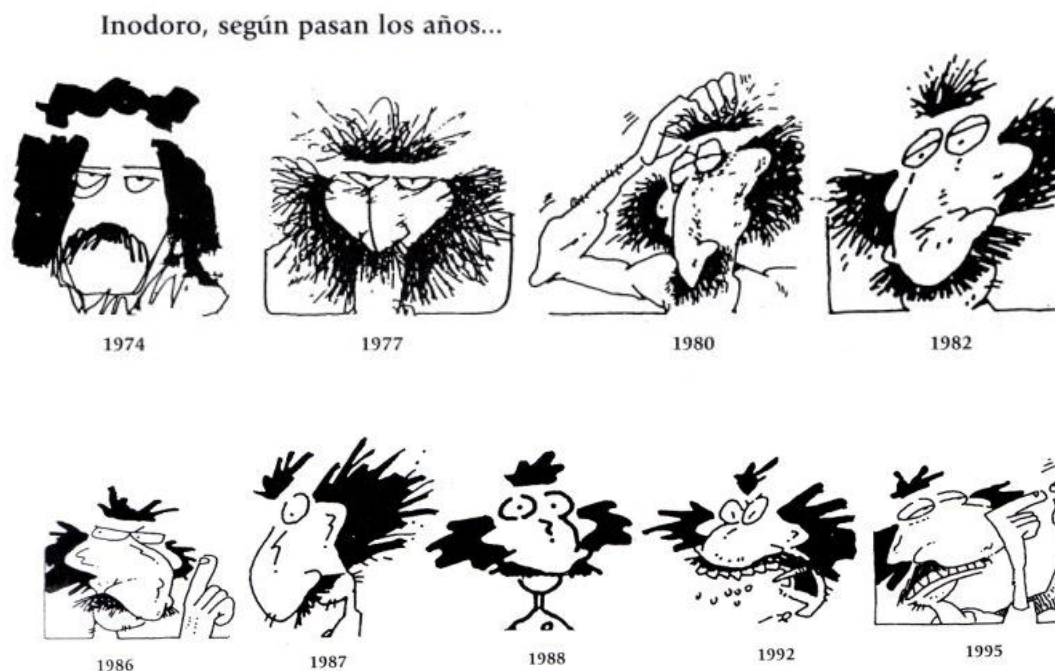
2.3.4. Fuentes gráficas

La evolución del dibujo de *Inodoro Pereyra, el renegáu* ya ha sido apuntada por J. Sasturain [1995 y 2004], J. Gociol y M. Naranjo [2008], H. Martignone y M. Prunes [2008] y R. Campra [2013].

En sus inicios, la figura de Inodoro tiene un referente en las ilustraciones de Juan Carlos Castagnino para el *Martín Fierro* que editó Eudeba en 1962.

Asimismo, el propio Fontanarrosa asegura que encontró una gran fuente de inspiración gráfica en *La guerra al malón* del Comandante Prado, ilustrada por Carlos Alonso y que fue, igualmente, editada por Eudeba en 1964.

Con el paso de los años y la evolución de la historieta hacia la caricatura, el gaucho de Fontanarrosa se asemejará a las ilustraciones de gauchos desarrolladas por Florencio Molina Campos⁴⁵. Fontanarrosa [1998: 10-11]:



⁴⁵ Otras observaciones sobre las fuentes gráficas son propuestas por Campra [2013: 119]: «No excluiría sin embargo de las fuentes gráficas, las ilustraciones de Oski (Oscar Conti) (...); y, sobre todo, para la otra notable edición de Eudeba, el *Fausto* de Estanislao Del Campo (1963): si la línea de Molina Campos, aun caricaturesca, es declaradamente mimética, los gauchos de Oski, como sus caballos, sus ombúes y sus demonios se sitúan en una atmósfera minuciosa pero al mismo tiempo irreal, muy cercana a la de *Las aventuras de Inodoro Pereyra*».

Como referente general en todas las ilustraciones de Fontanarrosa hay que tener en cuenta al historietista italiano Hugo Pratt (radicado en Argentina desde 1949 hasta 1962, autor de *El Sargento Kirk* y *Corto Maltés*.) de quien era gran admirador. De Pratt, el rosarino elogiaba el trazo original de las manos (del cual captó su virtuosa expresividad), la capacidad gráfica para transmitir estados de ánimo y temperatura corporal o la manera de resolver pictóricamente el aliento de un personaje, entre otras cosas. Fontanarrosa en Gociol y Naranjo [2008: 18]:

El Corto encendía un fuego y el humo eran dos líneas verticales ondulantes que se iban cruzando como un biorritmo hasta perderse en el margen superior del cuadrado (...) Hugo cambió hasta la banda sonora. Hasta que apareció el Sargento Kirk disparando su rifle contra los bandidos, en todas las historietas los balazos sonaban: ‘¡BANG! ¡BANG!’. Pero, de pronto el rifle de Kirk hacía ‘¡CRAK! ¡CRAK! ¡CRAK!’. Pensábamos que habíamos escuchado mal. Tuvimos que volver a leerlo. Tiempo después, quizá en el 55, desde la terraza de mi casa, escuché unos disparos aislados y lejanos y sonaban así.

2.4. Una gracia humillante

Ubicado más en el terreno de la sátira (crítica), que en el de la parodia (admiración), el nombre «Inodoro» posee una connotación tan denigrante como jocosa. Fontanarrosa explica la génesis de ese nombre en una larga entrevista en Braceli [1992: 37]:

El nombre no es mío. Gambartes, el pintor Gambartes tenía una gran capacidad para los sobrenombres. A Daniel Giménez, un amigo con quien compartí una oficina-cueva, Gambartes le dijo, considerando sus rasgos criollos, sus pómulos altos, sus ojos achinados: «Usted Giménez no merece portar ese nombre y apellido. Usted debiera llamarse Inodoro Pereyra». A mí el nombre se me quedó pegado, incrustado en la memoria, y mucho tiempo después se lo puse a mi personaje.

Es comprensible que en primera instancia, para un lector extranjero, el nombre del protagonista de la historieta resulte —como poco— llamativo y repelente. Sin embargo, bastan unas pocas viñetas para familiarizarse y asimilar esa denominación deshonrosa con bastante naturalidad.

El nombre de Inodoro, con su «obvia devaluación semántica» Campra [2013: 116] dará lugar a un aprovechamiento múltiple de la comicidad. El propio protagonista hará referencia a él en los primeros episodios. Por otro lado, como es lógico, serán los antagonistas quienes hagan un aprovechamiento más vil del mismo. Incluso Mendieta, en un aparte del pensamiento, cuestionará la valía del nombre de su amigo.

«Para saber cómo es la soledad» Fontanarrosa [1998: 24]⁴⁶:



«Payada con un negro» Fontanarrosa [1998: 34]:



⁴⁶ Cabe recordar que 1998 es el año de publicación de la compilación de los 20 primeros volúmenes de *Inodoro Pereyra*, los fragmentos de episodios aquí copiados fueron publicados originalmente en 1973.

«La Telesita» Fontanarrosa [1998: 37]:



«Un verdadero complot» Fontanarrosa [1998: 503]:



«La deuda eterna» Fontanarrosa [1998: 334]:



«El Escorpión Resolana» Fontanarrosa [1998: 147]:



«El rumiante primigenio» Fontanarrosa [1998: 447]:



«Satanás toma infinitas formas» Fontanarrosa [2001: 16]:



Martignone [2005: 8] analiza la vinculación del nombre de Inodoro Pereyra y su carácter resignado:

...el nombre que le tocó en desgracia: «Inodoro» quiere ser «Isidoro», borgeano segundo nombre del segundo gaucho más famoso y primero de un *playboy* subdesarrollado, pusilánime, y porteño⁴⁷, pero apenas llega a receptáculo de desperdicios y desechos, símbolo además de meditabundo reposo; «Pereyra» contiene en su esencia una parte de pereza y, por ósmosis o rima, una parte de Moreira, asesinado a traición (con un Pereyra no hacemos un Moreira, podríamos decir).

En efecto, «Inodoro» más que nombre, en un estigma. Probablemente este ultraje inicial sea una de las claves que llevan al personaje de Inodoro Pereyra a defender a ultranza su dignidad a lo largo de toda la historieta. Lleva por nombre una deshonra a costas que está obligado a redimir. Una característica con la que el autor abre la puerta y se permite explotar el terreno del humor negro, la tragicomedia y la autocritica. En definitiva, el reírse de sí mismo para desembocar —desde una postura implicada— en la crítica social.

2.5. La envergadura del humor gráfico en Argentina

Para entender la repercusión que ha tenido —y tiene— esta historieta en el público, previamente conviene tener en cuenta la tradición de la sociedad argentina en relación con el humor gráfico⁴⁸. El género de la historieta en Argentina, con sus publicaciones específicas⁴⁹, gozó de una «época de oro» (1940-1950) en donde «el volumen de las ventas netas ascendía a no menos de 1.300.000 ejemplares» Rivera [1992: 6]. Con el paso del tiempo, la historieta evolucionó acorde a los cambios de la sociedad, despegándose «de los viejos anclajes “ingenuos” para explorar otras zonas y otras problemáticas» Rivera [1992: 6].

⁴⁷ Se refiere al personaje de historieta argentino Isidoro Cañones.

⁴⁸ Para profundizar sobre las tiras cómicas en periódicos argentinos, ver Rivera [1992] y Martignone y Prunes [2008].

⁴⁹ *Patoruzito*, *Intervalo*, *Rico Tipo*, *Patoruzú*. Un poco posterior, *Hora Cero* (1957).

Ya en la década del '70 del siglo XX, Steimberg [1977: 50-51] afirmaba que:

...la historieta argentina se liberó de la inferioridad y rigidez que la caracterizaban con respecto a otros géneros masivos, hoy parece liberarse (...) de sus propios límites como género. (...) interpela al lector, despliega hasta el estallido sus recursos textuales y gráficos (...) (puede pensarse (...) en las producciones barrocas de Fontanarrosa; en el caricaturismo abismal de Sábato; en la metafísica de Mordillo; en el pantagruelismo abstracto de Amengual; en la gravedad expresiva de Kalondi; en la precisión kafkiana de Quino). (...) —Investigaciones poéticas que no excluyen la seriedad y hasta el pavor—.

En cuanto a los principales matutinos argentinos, ofrecieron desde 1920 (con alguna reticencia inicial del público) una breve sección dedicada al humor gráfico. En un comienzo, las historietas eran importadas de Estados Unidos. Pero con el tiempo, los periódicos comenzaron a incluir una serie de tiras cómicas de autoría argentina⁵⁰ que el lector atendió y con cuyos personajes se familiarizó.

La temática de estas tiras suele estar relacionada con la actualidad que informa el periódico, aunque desde una perspectiva cómica. Esta dualidad del tratamiento de un mismo material tiene un estrecho vínculo con la evolución de la cultura cómica popular en la que Bajtin [1987: 10-11] profundizó:

El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponían a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. [Edad Media y Renacimiento] (...) La risa acompañaba también las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana (...) y tenía antecedentes en el estadio anterior de la civilización primitiva y su “risa ritual”.

La sección «de los chistes» pasó a publicarse en la contratapa y por su atractivo, se suele decir en Argentina que los periódicos se empiezan a leer por la parte de atrás Gociol y Rosenberg [2003: 49].

Por tanto, el lector argentino está estrechamente familiarizado con el humor gráfico⁵¹ y su publicación en los medios de comunicación masiva. Es significativo

⁵⁰ Antes que los periódicos, fueron las revistas las que le dieron una oportunidad a los humoristas gráficos en Argentina.

⁵¹ La prolífica producción de las historietas en general y la repercusión en el público argentino desde hace casi un siglo, se ven reflejadas en el interés académico que despiertan. Así, en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno sita en Buenos Aires, Funciona el Archivo de Historieta y Humor Gráfico Argentinos. Por otro lado, desde 2010 se convoca el Congreso Internacional de historietas *Viñetas Serias*, que tiene carácter bienal, entre otros.

apuntar que desde 1980, el diario *Clarín* incluye sólo autores argentinos en la sección.

El periódico *La Nación*, por su parte, retrasará hasta 2007 esta decisión. Esta es una característica bastante peculiar que ha sido analizado en detalle por Martignone y Prunes [2008: 18]:

Las tiras cómicas que se conocen en el mundo son casi todas norteamericanas, a diferencia de las historietas de aventuras, donde el dominio está bastante repartido entre Estados Unidos, la producción francófona y Japón. Por raro que parezca, son pocos los países que tienen tiras cómicas autóctonas; y de estas, poquísimas son las tiras que han podido trascender más allá de su distribución interna, como el caso de nuestra *Mafalda* o de *Mujeres alteradas*. (...) es en realidad algo bastante inusual (por lo menos en países occidentales).

El diario *Clarín* decide incorporar autores nacionales (que compartían espacio con las tiras norteamericanas) para confeccionar su página de humor gráfico desde 1973. Gradualmente las historietas extranjeras fueron reemplazadas, hasta 1980 cuando definitivamente todos los autores serán argentinos—suscitando «la consolidación de la tira nacional» Martignone y Prunes [2008: 40].

Dichas tiras evolucionarán, adaptándose al ideario argentino y luciendo una mayor libertad estilística, al separarse del modelo inicial norteamericano, adquiriendo características propias, «una argentinización de los temas tratados (...) reflejarán, a su manera, los problemas que aquejan a sus lectores cotidianos. (...) La página de los chistes se vuelve una manera tangencial de ingresar al diario» Martignone y Prunes [2008: 40].

En lo que se refiere a Fontanarrosa, antes y durante la publicación de *Inodoro Pereyra, el renegáu* en *Clarín*, colaboraba al diario con paneles de humor gráfico —de una sola viñeta—. Dichos chistes junto a otros de Fontanarrosa publicados en revistas como *Satiricón*, *Fierro* o *Humor registrado*, serían agrupados por temas y publicados en posteriores compilaciones de Ediciones de la Flor⁵².

2.6. Relevancia de *Inodoro Pereyra, el renegáu*

⁵² Algunos títulos de estas recopilaciones son: *¿Quién es Fontanarrosa?* (1973); *Fontanarrosa* (2005); *Fontanarrosa y los médicos* (1996); *Fontanarrosa y la pareja* (1995); *El fútbol es sagrado* (1990); *Fontanarrosa contra la cultura* (1992); *El sexo de Fontanarrosa* (1985), entre otros.

Fontanarrosa [1998: 58]:



La enorme repercusión y el prestigio de los que goza esta historieta no son, en absoluto, infundados. Fontanarrosa supo desarrollar y mantener, a lo largo de treinta y cinco años, una obra de calidad axiomática siempre en sintonía con el público.

Los personajes principales y su psicología actúan como pilares elementales de cada episodio, afianzando la empatía con el lector. La pampa argentina se convierte en un «no lugar» donde todo puede acontecer. Desde situaciones insólitas hasta cualquier personaje (real o imaginario) que encuentra a Inodoro y tiene una conversación con él, mientras el pasado y el presente coexisten armónicamente⁵³.

Los múltiples recursos humorísticos que despliega su autor la convierten en una historieta entrañable y compleja. Su carácter poliédrico le permite manifestarse cercana pero irreverente y grotesca; insólita pero sin perder la coherencia y, asimismo, repleta de referentes culturales —históricos y actuales—. Todo ello presentado en diferentes niveles de lectura y tono que, incluso, llegan a permitir la convivencia de ironía y sátira en un mismo episodio. Es, en definitiva, un referente del humor. Sobre su riqueza expresiva reflexionan Martignone y Prunes [2008: 134]:

El rosarino ha sabido seguir encontrando diferentes formas de mirar lo mismo —y, además, con un género anquilosado y olvidado en las soledades de la Pampa (...) Fontanarrosa creó un modelo único de tira cómica que fue capaz de combinar pasado y presente, campo y ciudad, parodia y sátira, para reflexionar

⁵³ En el CAPÍTULO 4: EVOLUCIÓN DE LA HISTORIETA, será analizado el dinamismo o el estancamiento geográfico de Inodoro, según las épocas. En la primera etapa de la publicación (1972 - 1976) era Inodoro el que recorría la pampa, por trabajos o por diversos desafíos. A partir de su publicación en *Clarín* (1977) el gaucho llevará una vida más sedentaria y, en la mayoría de los casos serán las situaciones las que aparezcan en su rancho.

sobre los problemas que han aquejado a la Argentina a lo largo de toda su historia.

Diez años después de su primera publicación en la revista *Hortensia*, Campa exponía las cualidades de la historieta como referente de la identidad argentina. Un cuestionamiento de las bases históricas, una reflexión sobre la cosmovisión actual y una probable proyección en el futuro. Campa [1982: 41]:

El lenguaje delirante de la narración y los diálogos, imitación paródica de la imitación de un presunto lenguaje gaucha denuncia, en su paroxismo, el absurdo de la voluntad de hacer sobrevivir el gaucha a sí mismo; denuncia las construcciones abusivamente levantadas sobre una idea de la argentinidad definida por palabras mistificantes; es decir, revela la naturaleza puramente literaria del “ser nacional” representado por el gaucha. Todo esto —que ya es mucho— no sería tal vez suficiente para dar a las *Aventuras de Inodoro Pereyra* ¡*El renegau!* la profunda dimensión significativa que se alcanza en otros momentos de poesía, de irónica conciencia, que son el envés de la desacralización del mito. O tal vez la creación de un mito nuevo.

2.6.1. El magnetismo de esta historieta para la sociedad argentina

Para descifrar por qué *Inodoro Pereyra* logró mantenerse vigente durante más de tres décadas⁵⁴ (trayectoria que se vio truncada por la prematura muerte de su autor), es preciso analizar las claves de su atractivo. La identificación del lector con una obra integradora de tradición y actualidad, erigida en un complejo y profundo sentido del humor.

La historieta invita —ciertamente, sobre todo al lector argentino⁵⁵— a mirarse en ella como en un espejo. Por medio del uso de anacronismos consigue sintetizar diferentes épocas, todas ellas afines al lector (ya sean de primera mano, ya sean por haber sido estudiadas en la escuela). El afán de Fontanarrosa de adaptarse a cada medio de publicación y su capacidad de observación del entorno, impidieron que el paso del tiempo la dejase obsoleta.

⁵⁴ La historieta fue adaptada al teatro en numerosas ocasiones y el primer montaje data de 1977. Asimismo, el protagonista de la historieta ha inspirado a los organizadores del Festival Internacional de la Publicidad Independiente, que otorga los premios “Inodoro Pereyra”.

⁵⁵ La empatía autor-lector se afianza a través del humor. «Tener un sentido común del humor es como compartir un código secreto» Critchley [2010: 92].

Muy al contrario, este tratamiento le imprimió un carácter de perpetuidad y, simultáneamente, de testamento o herencia. *Inodoro Pereyra* recoge el legado del folclore y de la literatura gauchesca para convertirse ella misma en legado, en patrimonio cultural. En reliquia. Cada lector puede —y podrá— hurgar en ella y construir su palimpsesto personal.

Esta es una de las características de *Inodoro Pereyra* que seducen. Esta tira cómica atesora la sabiduría culta y popular. Cada episodio, de hecho, cada viñeta es una parcela de conocimiento —un dato, una reflexión o un chiste como síntesis de pensamiento—. Un volumen compilatorio de la historieta se puede recorrer en cualquier dirección⁵⁶, hacia adelante y hacia atrás, con la misma libertad y arbitrariedad anacrónica con las que su autor transita las épocas.

Además del patrimonio tradicional, *Inodoro Pereyra* refleja muchos de los acontecimientos cotidianos y relevantes que se fueron sucediendo durante sus años de publicación. Estos reflejos —alterados por el prisma del humor— constituyen en sí otro legado, el de la vertiginosa Historia reciente argentina, cuya comprensión es tan necesaria como resbaladiza (incluso para los propios argentinos).

La sociedad argentina suele manifestar una problemática sobre su propia identidad. En este sentido, Rosalba Campra se pregunta sobre el interés que todavía hoy suscita la literatura gauchesca. «¿Indicios de la inseguridad de un país que —probablemente como todos— no ha terminado de hacer las cuentas con su propio pasado?» Campra [2013: 115]. La naturaleza ecléctica de *Inodoro Pereyra*, evidencia una y otra vez dicha problemática. No propone soluciones pero, acaso, la perspectiva humorística haga más digerible la incertidumbre.

Mirar al pasado para buscar los orígenes de la identidad es un buen punto de partida, pero la ecuación ha de completarse con el día a día, con el presente de una sociedad. Y aún así, la realidad es compleja y cambiante. Lógicamente se traduce en una identidad nacional voluble. Imposible de «proyectarse en figuras unidimensionales y definidas a priori» Campra [2013: 136].

Durante casi treinta años, *Inodoro Pereyra* se publicó en un periódico y sus argumentos se nutrieron de los acontecimientos informativos. Los personajes de

⁵⁶ A excepción de los episodios que tienen carácter de continuidad.

Inodoro Pereyra transitaron el devenir de la Historia argentina como unos ciudadanos más⁵⁷. Padecieron crisis económicas y censura. Festejaron el retorno de la democracia con las elecciones de 1983. Reflexionaron sobre el horror de los desaparecidos durante la dictadura.

A través de Inodoro, Mendieta y Eulogia —principalmente— Fontanarrosa tuvo la lucidez de aportar una perspectiva humorística al análisis de lo cotidiano. Contribuyó, en su carácter de agente cultural a la configuración del imaginario argentino. Cómo se entiende el ciudadano a sí mismo y al mundo. Qué lugar ocupa, qué características tiene. Sin olvidar nunca que toda definición relacionada con la identidad tiene un carácter preferentemente volátil. «...El debate sobre la identidad puede ser visto no ya como persecución de una imagen, sino como constante reformulación de finalidades» Campra [2013: 136].

En el prólogo de una compilación española de chistes (de los paneles que publicaba en el diario *Clarín*) Fontanarrosa apunta de qué manera ha de ser considerada esa selección. Dicho enfoque es positivamente aplicable a las partículas de actualidad que incorpora *Inodoro Pereyra*. Fontanarrosa [2002: 8-9]:

...quizás, a través de ellos [los chistes], pueda tenerse una liviana semblanza de los argentinos y llegar a conocerlos un poco más, como puede llegar a conocerse un poco más a alguien hojeando su álbum de fotografías personales. Son chistes que se fueron publicando al compás de los acontecimientos y que, si bien son inconexos, procuran registrar, sobre todo, la debacle económica de las últimas épocas. (...) Los expertos repiten que hay dos cosas inexplicables: que a Japón le vaya bien y que a la Argentina le vaya mal. Por otra parte, nuestro actual presidente⁵⁸ insiste en que «estamos condenados al éxito». Este libro sólo pretende ser un nuevo aporte a la confusión general.

⁵⁷ «Aunque siempre bajo el paraguas del gobierno de Mitre, (...) *Inodoro Pereyra* atravesó momentos importantes —para bien o para mal— de la historia argentina: regreso de Perón, su tercer gobierno y su muerte, la primavera de Cámpora, la dictadura militar, la represión, la guerra de Malvinas, la vuelta de la democracia, y en varios casos, Fontanarrosa mostró esa realidad en las tiras, casi involuntariamente. “Cuando leí todo el material junto, recopilado, advertí que en determinado momento había una temática mayoritariamente violenta. Inodoro se la pasaba luchando contra los indios, contra el ejército, contra la policía, cosa que no había advertido al ir publicándolo quincenalmente. Luego entendí que era material salido durante alguno de los años más duros de la represión. El caso Malvinas fue muy difícil, también, porque los humoristas no sabíamos cómo enfocar el tema y cómo tratarlo. Hay dos o tres tiras de Inodoro con respecto a Malvinas, haciendo chistes sobre los ingleses. Pero, al igual que me ocurría con los chistes sueltos de la contratapa de *Clarín*, siempre me asaltaba la duda de si no estaría colaborando con un clima belicista”, dice el Negro» Russo [1998: 20].

⁵⁸ Se refiere a Eduardo Duhalde, que fue presidente de la República Argentina entre el 2 de enero de 2002 y el 25 de mayo de 2003; un período económicamente convulso.

2.6.2. La intertextualidad ⁵⁹

Gran parte de la obra, en tanto que parodia, posee una «referencialidad esencial (...) que remite siempre a otro texto» Alén [2010: 5]. Constituye un material que acoge múltiples materiales y juega con algunas convenciones de género, como el cine o el radioteatro.

Como se ha dicho, permite lecturas en muchos niveles, propone búsquedas, tiene escondrijos y recovecos. Tiene algo de laberíntico y tiene mucho de infinito. Todo cubierto, y esto es primordial, por el manto amable del humor. La comicidad que potabiliza el material y lo sostiene, que lo regenera, lo mantiene vivo y lo conserva.

Asimismo, en cada episodio Fontanarrosa condensa la cosmovisión argentina —en su sentido más amplio— apelando a la intertextualidad. El autor no sólo aporta destellos creativos propios, sino que señala, a la vez, —sobre todo en la primera etapa— fragmentos de otros artistas que por algún motivo le han llamado la atención.

En la pampa de *Inodoro Pereyra* se puede encontrar a seres muy diversos; desde Borges a ET, desde el monje chino shaolín protagonista de la serie televisiva *Kung fu*, hasta versos de Alfredo Zitarrosa o Atahualpa Yupanqui. Literatura gauchesca, folclore, Historia, tango, cine, televisión, en definitiva, alta y baja cultura. Todo yuxtapuesto sobre la base del humor.

Campra [2013] llama la atención sobre el lugar privilegiado que ocupa la literatura hispanoamericana en el repertorio de referencias intertextuales. Así, se pueden encontrar referencias o citas literales de Atahualpa Yupanqui; Joan Manuel Serrat; el *Martín Fierro*, de Hernández; *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, *La misa criolla*, con letra de Félix Luna; *Fausto* de Estanislao del Campo; algunas letras de zambas interpretadas por el grupos folclóricos como Los Chalchaleros; composiciones musicales españolas, como la *Seguidilla de Villavalliente* o citas de Federico García Lorca «Son las cinco de la tarde. Las cinco en punto de la tarde». Fontanarrosa [1998: 175]; por ejemplo. Otras veces el rosarino acude directamente a la incorporación de algún personaje en el escenario pampeano, como en el caso de Borges, en el episodio «La pampa de los senderos que se bifurcan».

⁵⁹ Este tema ha sido estudiado en profundidad por Campra [1986, 2004 y 2013] y Boccuti [2008].

Es oportuno destacar que la evocación de los diversos materiales intertextuales puede ser presentada de manera implícita o explícita. Renovando en ambos casos el pacto autor-lector. En este sentido, hay un cierto extrañamiento en algunas citas, «tanto en las alusiones explícitas como en las encubiertas, la cita suele estar más o menos sutilmente descolocada respecto a su sentido originario. A veces se trata de una mera modificación del contexto en que se la utiliza» Campra [2013: 126].

No deja de ser otra estrategia de seducción de *Inodoro Pereyra*, el lector está invitado a descifrar pistas o a rellenar la incertidumbre provocada mediante elipsis. En tanto que figura de omisión, el atractivo intelectual se sustenta en la premisa erótica «es mejor sugerir que mostrar».

En ocasiones, Fontanarrosa lanza diversos guiños al público, que puede identificar desde su propio bagaje cultural. Por ejemplo, una situación parecida a otra emblemática que el lector fácilmente reconoce; o se presenta un personaje extraído de un texto gauchesco representativo, como puede ser *Juan Moreira*⁶⁰ (de Eduardo Gutiérrez, 1879).

La empatía que se genera entre el autor y el lector no se limita a cuestiones literarias, sino que abarca a toda la cosmovisión de una sociedad, los programas escolares, la afición deportiva (en el caso de Fontanarrosa, concretamente el fútbol), los acontecimientos cotidianos, los referentes de alta y baja cultura. En este sentido Campra llama la atención sobre la complejidad de «desenmarañar la red intertextual».

Pese a las dificultades, la intertextualidad puede ser un elemento muy enriquecedor y atractivo tanto para el público receptor como para el texto en sí. Campra [2013: 125]:

El fenómeno de la intertextualidad, de todos modos, no se agota en esa satisfacción de haber sido capaces de identificar el reenvío, sino que amplía infinitamente los confines del texto. (...) Citar un personaje, una situación, un discurso, constituye una evocación, en el sentido que la palabra tiene en la magia: es la conjuración, en el texto de llegada, del entero mundo representado en el texto del que ese personaje, esa situación o esas palabras provienen.

Mediante estos procedimientos, se produce una retroalimentación de la historieta y la memoria de sus fuentes originales (sobre todo, en la primera y segunda etapa). En

⁶⁰ En el caso de esta novela, su reconocimiento en el público se ve acentuado por el cine y la inmediatez. En 1973 se estrenó la película homónima, dirigida por Leonardo Favio, que además de gozar de una excelente recepción inicial, se convirtió en un clásico del cine argentino.

cada episodio, Fontanarrosa apela a los recuerdos compartidos. Se produce una suerte de «contaminación» entre los textos que ha sido llamada «la porosidad de las lecturas» Campra [2004: 330]. Refiriéndose a toda la literatura gauchesca que, en la memoria de un lector dialoga entre sí, «una especie de sedimentación» sin importar mucho los datos reales específicos ni el orden cronológico en que fueron escritos.

Siempre en con su talante modesto, Fontanarrosa reflexiona sobre esta suerte de herencia híbrida pero eficaz, que amalgama lo tradicional y lo humorístico, en una entrevista realizada para el periódico *La Nación*, en Testa [1998]:

«Aprovecho los recursos que me ofrece la tradición para mantener el clima de la historieta y no para alimentar a las futuras generaciones con nuestro acervo cultural». Aun cuando su intención no es retomar con solemnidad la esencia gauchesca de nuestro pasado, Inodoro puede ser considerado como un hacedor de la tradición.

En efecto, *Inodoro Pereyra, el renegáu*, se gana a pulso el sello de emblemática por constituirse en un florilegio. La historieta se cimienta sobre el parnaso rioplatense y también sobre la memoria y el pensamiento argentinos. En ella influyen tanto la Historia lejana como la reciente. Es una biblioteca llena de habitáculos de diferentes filosofías, expresiones artísticas, voces populares, personajes, destellos de arte que Fontanarrosa percibió y quiso plasmar.

El humor en general y el humor negro en particular, tienen un papel esencial en la transmisión del mensaje. El equilibrio de perspicacia y desfachatez constituyen una invitación a la sociedad argentina para comprenderse. García Canclini [1989: 318]:

Desde hace un siglo los argentinos discutimos si la política cultural debe optar por la civilización de las metrópolis, rechazando la barbarie de lo autóctono, o por una reivindicación enérgica de lo nacional-popular. Al llegar al borde del siglo XXI, cuando las industrias culturales como la historieta y las telenovelas nos hacen habitar un espacio internacional, ante la pregunta de si preferimos a Sarmiento o a Rosas⁶¹ más vale acercarnos a Inodoro Pereyra.

⁶¹ García Canclini toma a dos personajes históricos referentes de la dicotomía campo-ciudad en Argentina. Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), fue un presidente de Argentina de tendencia política unitaria, quien diagnosticó que el gran problema de la Argentina era el dilema entre la civilización y la barbarie, tomando partido por la primera (identificando civilización con la ciudad, lo urbano, lo europeo, el progreso, etc.). La barbarie, por el contrario, era el campo, lo rural, el atraso, el indio y el gaucho. Juan Manuel de Rosas (1793-1877), por su parte, fue gobernador de Buenos Aires y estaba a favor de la corriente federalista (opuesta a los unitarios) y aunque organizó y participó en campañas contra los aborígenes, estableció pactos con algunos de ellos; por otra parte, siempre estuvo vinculado a la vida rural y defendió la soberanía nacional apoyándose en los gauchos.

2.6.3. La anomalía como rasgo distintivo

A pesar del concienzudo trabajo de documentación, la principal característica de *Inodoro Pereyra* es el ejercicio de una absoluta libertad creativa para abordar cualquier tipo de temática, personajes y situaciones.

Un claro ejemplo es la utilización de los contrastes (rural-urbano; poético-colloquial; épico-doméstico, etc.). Mediante un tratamiento peculiar de toda esa documentación a la que el rosarino tenía acceso, la historieta pudo ostentar una polifonía muy eficaz.

Al «estar situada en un espacio y tiempo neutros» Martignone y Prunes [2008: 43] los protagonistas pueden interactuar con los más diversos personajes (reales o de ficción; humanos, animales, vegetales, incluso inanimados) y entablar con ellos coloquios delirantes.

Los encuentros de Mendieta, Eulogia e Inodoro con otros seres fuera de contexto (rural), constituyen un sólido recurso aprovechado por el autor con muy diversas variantes (choque de culturas, desmitificación y/o criollización de personajes clásicos, humor étnico, prosopopeya, contraste, etc.).

A lo anterior hay que añadir los anacronismos y la hibridez en los mecanismos del humor que la enriquecen y le permiten elevarse del rasgo costumbrista que domina en la literatura gauchesca. *Inodoro Pereyra* «muestra una alergia constitutiva a cualquier tipo de límite. (...) entre una época y otra, entre un registro y otro, entre la ficción y la historia» Alén [2010: 3].

El motivo principal de tanta libertad y licencia humorística es estratégico. En los inicios de *Inodoro Pereyra, el renegáu*, Fontanarrosa no podía augurar la continuidad de la que gozaría su historieta. Fue Quino quien le hizo una advertencia determinante e influyó en el rosarino a la hora de configurar la osadía estilística de la tira. Fontanarrosa lo explica en Braceli [1992: 37]:

Quien me alertó (...) en 1972 fue Quino. Él me hizo ver el agobio que produce, por ejemplo, sostener por años un personaje como Mafalda. (...) seguí el consejo (...): ser lo más libre posible de entrada para no ajustarme al encadenamiento, al cautiverio que significa ajustarse a una evolución cronológica.

Unos años después, Roberto Fontanarrosa también manifiesta en Testa [1998]:

...el marco de la pampa, una simple línea como fondo, me permitía un juego surrealista. Allí era lícito el encuentro de personajes de todos los tiempos con un arquetipo de la tradición nacional. Incluso la presencia de Mendieta creaba un acuerdo con el lector porque, si aparecía un perro que habla, era lícito que surgiera cualquier cosa.

Asimismo, otro de los recursos principales relacionados con las licencias creativas, y que cobrará protagonismo a partir de la publicación en el diario *Clarín*, son los juegos lingüísticos —en infinitud de variantes— que darán pie a equívocos y disparates.

Estas múltiples características distinguen a la historieta y la convierten en «un producto paradójicamente DIFÍCIL, mediatizado, abierto, nunca esquemático» Sasturain [1995: 196, mayúsculas del autor]. Su naturaleza anómala la exime (o debería) de clasificaciones simplistas.

2.7. *Inodoro Pereyra* y el posmodernismo

Hija de su tiempo y dado su carácter intertextual, *Inodoro Pereyra* ha sido enmarcada —con certeros matices— en el postmodernismo por Alén [2010: 6]:

...podemos hablar en Inodoro de un pastiche, pero de un ludismo (sic.) vital antes que hueco y superficial. No es un arte de las superficies (...), sino que extrae a la luz conflictos hondos de la era de la información. Problematicar la identidad cultural jaqueando estereotipos establecidos y automatizados. “La rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado” no es, en este caso, un formalismo hueco ni la celebración de la nada: es la forma de llamar la atención sobre ese mismo hecho: que vivimos en un mundo hecho de textos y remanentes de textos.

Otra vez aparece la complicidad con el lector. Se manifiesta una cultura en común, una historia que, a su vez, es cuestionada mediante licencias humorísticas. Las diferentes lecturas que ofrece *Inodoro Pereyra, el Renegáu*, los múltiples niveles de humor que en cada episodio coexisten, la vuelven compleja y atractiva. Alén [2010: 7, cursiva del autor]:

Empleamos la palabra *posmodernidad*, entonces, no en el sentido (...) de mueca cínica y distanciada de la realidad, sino (...) en el de no claudicar a la tentación de ofrecer verdades absolutas ni lecturas unidimensionales de la Historia, de no adscribirse a una explicación narrativa de la realidad, sino por el contrario, situarse en la encrucijada de todos los discursos, ilustrar la Frontera en su sentido más amplio y universal: en el punto de encuentro, intersección, intercambio.

Es significativa la dialéctica que se establece entre *Inodoro Pereyra* y las fuentes de la literatura gauchesca de las que bebe. La función de la parodia no se limita a la excitación de la hilaridad, sino que señala que otro tipo de «ser nacional» es factible⁶². De hecho, puede que señale al verdadero «ser nacional». En este sentido, *Inodoro Pereyra* es «aluvional, inmigracional, mestizo y promiscuo» Alén [2010: 7].

Paradójicamente, siendo una caricatura, se ajusta más a la realidad que algunos textos canónicos —en su momento utilizados con fines propagandísticos—. Con sus contradicciones y su sentido de la autocrítica, el gaucho de Fontanarrosa se distancia de lo épico y se aproxima a lo humano. Siempre dispuesto a defender su dignidad y de no conseguirlo, a disimular la derrota. Posee, en definitiva, una psicología de personaje más profunda, verosímil y cercana.

⁶² También la figura del «indio» se replantea en la historieta. Tal como señala Campra [2013], Fontanarrosa muy probablemente se hizo eco de los numerosos movimientos reivindicativos (que florecían en la década del '70 del siglo XX) de los pueblos originarios. En la literatura gauchesca y de frontera habían sido presentados con una barbarie más radicalizada que la del gaucho para justificar las campañas militares que sobre ellos se infligieron (el *Martín Fierro* los retrata con una perversidad extrema). Sin embargo, aun presentados como antagonistas naturales del gaucho, a veces le permitían vivir entre ellos. Los indios de *Inodoro Pereyra* primero fueron mapuches, luego pampas. Hacen malones y venden de todo (artesanías, rifas, flechas). Signados por el anacronismo, le compran maquillaje a Eulogia (de guerra, pero con vocabulario de la industria cosmética), se cuestionan sobre su propia identidad y amenazan (o directamente incendian) el rancho de Inodoro (que se restituye automáticamente en el siguiente episodio). Campra [2013: 129-130] Profundiza sobre la naturaleza de estos personajes secundarios habituales en las tres etapas de la historieta. Recuerda que (al igual que los pueblos originarios) «viven en una crónica situación de desamparo (...) las más de las veces, sin embargo, los indios toman en solfa sus penurias, emprenden los malones con la actitud (y los eslóganes) de una hinchada de fútbol (...) y en los juegos de palabras encuentran la posibilidad de demistificar la veleidosas recuperaciones de los indigenismos de salón: —Indios teniendo cada vez más seguidores. —¿Más aliados? —No, nos siguen los soldaus, la polecia, los cobradores (“Como hormigas en un carozo” Fontanarrosa [1998: 272])».

Agustina Rimondi: «Mal pero acostumbraú»: el humor negro
en la historieta *Inodoro Pereyra*, de Roberto Fontanarrosa

CAPÍTULO 3. PUBLICACIÓN DE LA HISTORIETA

3.1. Cronología y frecuencia

Durante treinta y cinco años la historieta fue publicada en diferentes medios de comunicación. Su itinerario recorre revistas humorísticas y periódicos (en suplementos y revistas dominicales). La frecuencia fue en su mayoría quincenal, aunque hubo ciertos momentos en los cuales se publicó semanalmente (en *Mengano*, *Siete Días* y eventualmente en la primera etapa de *Clarín*). Estas mudanzas implicaron algunas variaciones adaptativas en la historieta, así lo cuenta Fontanarrosa, en Russo [1998: 20]:

Los cambios se debieron a las características de cada publicación. Los quincenarios obligaban a historias unitarias, sin conexión entre una y otra. Cuando publiqué en *Siete días*, dos páginas todas las semanas, planteaba narraciones largas y continuadas. El ahorro de espacio, quizá, trajo un Inodoro Pereyra más sedentario, con menos movilizaciones, que recibe gente en su rancho.

La cronología es la siguiente:

- **1972 - 1974** Revista *Hortensia*, (a partir del mes de diciembre '72).
- **1974 - 1976** Revista *Mengano*, (a partir del mes de septiembre '74).
- **1976 - 1977** Semanario *Siete Días*, (a partir del mes de julio '76).
- **1978 - 1979** *Skorpio Extra* «El color de la aventura»⁶³.
- **1977 - 2007** Diario *Clarín*⁶⁴, (a partir del mes de junio '77).

El primer episodio de la historieta, publicado en la revista *Hortensia* fue *Las tolderías de Trafal*⁶⁵, en el núm. 24, pág. 7, durante la primera quincena de diciembre

⁶³ Suplemento de la revista *Skorpio* «El mundo de la gran historieta». *Inodoro Pereyra* salió en los números 1 al 12 y 14 al 26. Paralelamente a su publicación en *Clarín*.

⁶⁴ La historieta fue cambiando de ubicación dentro de este periódico; inicialmente apareció en el suplemento «Para todos», luego en la revista dominical *Clarín* y finalmente en la revista *Viva* a partir del 19 de junio de 1994 hasta julio de 2007.

de 1972. El último episodio publicado en la revista *Hortensia*, núm. 61, pág. 7, en octubre de 1974. Fue posteriormente titulado *Pero tus ojos se van conmigo* y entraña de manera sutil, uno de los recursos humorísticos que esgrime Fontanarrosa, la metahistorieta.

Fontanarrosa [1998: 56]:



En efecto, es un episodio marcado por la melancolía. Inodoro se despide de una mujer llamada Hortensia. La revista, por su parte, escribió una nota al costado del episodio, que luego no sería recogida en las posteriores compilaciones: «*Hortensia no le pidió a Inodoro que se quede, pero tampoco le pidió que se vaya*».

⁶⁵ Originalmente, todos los episodios se publicaban bajo el título *Inodoro Pereyra, el renegáu. Poema telúrico de Fontanarrosa*. El título específico de cada uno fue designado para las compilaciones.

Muchos años después, en una entrevista Fontanarrosa reflexiona sobre los motivos del cambio en Russo [1998: 20]: «Cognigni [director de la revista *Hortensia*] quería que yo mantuviera el personaje en su revista. Pero estaba el proyecto de *Mengano*, me entusiasmé y decidí trasladarlo. Fue una equivocación mía, *Mengano* duró muy poco».

En su primera aparición en *Clarín*, el 8 de junio de 1977, la historieta ofrece un episodio cargado de autorreferencialidad. Inodoro Pereyra no sólo manifiesta su alegría por trabajar en el diario *Clarín*, sino que alude a su anterior domicilio de publicación, el semanario *Siete Días*. Este episodio será inédito en las compilaciones posteriores. Fuente: Archivo *Clarín*.



3.2. Compilaciones

Daniel Divinsky, editor, fundador y director de Ediciones de la Flor publicó casi la totalidad de la obra de Fontanarrosa (humor gráfico, cuentos, novelas, ilustraciones). El estrecho contacto a lo largo de tantos años permite afirmar que «pocos como él conocen de cerca al Inodoro y a su creador» Sasturain [2010].

Divinsky y Fontanarrosa se conocieron a través de los dibujos del rosarino para una publicación política, que se llamaba *Desacuerdo*. Al poco tiempo, el humorista comenzó a publicar en la revista *Hortensia* (de gran repercusión a nivel nacional) y fue a través de ésta que el editor y Fontanarrosa se pusieron en contacto. Divinsky le pidió material y con una selección del mismo se armó el primer libro titulado *¿Quién es Fontanarrosa?*, puesto que para ese entonces, el rosarino era prácticamente desconocido.

Asimismo, fue a través de la revista *Hortensia* que Divinsky conoció *Inodoro Pereyra, el renegáu*, y surgió la idea de reunir en un libro los episodios que se iban publicando. Durante casi 35 años, se publicaron 32 tomos y una recopilación de los primeros 20 años. El último volumen se publicó póstumo en 2008⁶⁶.

En general, en la mayoría de las publicaciones originales (en los diferentes medios de comunicación) los episodios de la historieta no tenían un título específico. Para el armado de las compilaciones, Fontanarrosa elegía, generalmente, los títulos de cada episodio. Divinsky⁶⁷ explica que «su inclusión se debía a la necesidad de reemplazar el primer cuadrado que, en las revistas, estaba ocupado por el título general de la historieta y el nombre del autor».

3.2.1. Leves alteraciones en el orden de los episodios

Divinsky comenta que el principal trabajo de edición de *Inodoro Pereyra* eran correcciones ortográficas o gramaticales y, eventualmente, la modificación en la secuencia de las tiras. No obstante, afirma que la mayor parte del material «se publicó exactamente como salía de su pluma».

Si bien es cierto que haciendo una revisión entre los episodios en las publicaciones de fuentes originales y las compilaciones, se pueden detectar algunas variaciones de orden, éstas no tienen, en general, mayor relevancia.

⁶⁶ En 2004 la *Biblioteca Clarín* publicó una selección de episodios en una antología. Tras el fallecimiento del autor, toda la obra fue reeditada por Editorial Planeta.

⁶⁷ Agradezco a Daniel Divinsky el intercambio de correspondencia a propósito de su relación editorial con Roberto Fontanarrosa.

En cualquier caso, un ejemplo destacable de alteración del orden, es el del primer episodio publicado en la revista *Hortensia*, (número 24, primera quincena de diciembre de 1972, página 7), *Las tolderías de Trafal*, que, sin embargo, en los libros fue publicado en segundo lugar.

De esta manera, encabeza todas las compilaciones el mítico episodio *Cuando se dice adiós* que, desde luego, tiene un carácter mucho más fundacional⁶⁸ —sobre todo en el ámbito paródico—. Y que originalmente fue publicado en el número 25 de la revista *Hortensia*, en la segunda quincena de diciembre de 1972, página 21.

No obstante, en el episodio *Las Tolderías de Trafal* aparece uno de los principales rasgos psicológicos de Inodoro, la dignidad ante el fracaso, que configura uno de los pilares del humor negro a lo largo de toda la historieta. Asimismo, se presenta otro rasgo distintivo de su carácter de antihéroe: el contraste de la valentía inicial, un exabrupto que se ve rematado con una prudente cobardía final.

En el episodio, los indios⁶⁹ mapuches capturan a Inodoro y lo llevan a la toldería. El cacique le ofrece a Manduca, una joven y hermosa india. Pero ella rechaza a Inodoro porque está enamorada de Pataquén. Inodoro, herido en su orgullo, desafía a duelo su rival. En una exhibición de bravuconería, grita y exige la presencia de Pataquén. El enamorado de Manduca responde al llamado de Inodoro, es un indio inmenso y forzado. Inodoro, al ver el tamaño de su contrincante, declina el combate autojustificándose. Un rasgo característico en Fontanarrosa es la utilización de las elipsis con efectos de comicidad. Fontanarrosa [1998: 20]:

⁶⁸ Hacia el final del episodio, el gaucho declara que no quiere copiar la historia de *Martín Fierro*, sino ser original. Esta declaración de principios ha sido señalada por García Canclini [1989], Campa [2013] y Sasturain [1995]. Asimismo, Palacios [2014a: 280] (que también comenta esta alteración del orden entre los episodios 1 y 2) le adjudica una intención de «proyecto», una «nueva gauchesca» (...) «Nuestra hipótesis (...) es que el proyecto que Fontanarrosa inaugura en este episodio, explícita o implícitamente, consciente o inconscientemente, de forma intencional o no, es el de recuperar una voz —que ya no es la del gaucho sino la de las clases subalternas—».

⁶⁹ Cabe aquí la aclaración realizada por ALÉN [2012: 2]: «Si bien la tendencia actual en el vocabulario sociológico e histórico argentino es hablar de “pueblos originarios”, “indio” es el vocablo utilizado en los textos que abordamos. (...) por motivos de economía es el que utilizaremos (...) baste con hacer constar aquí que el uso del vocablo “indio” en el presente trabajo carece de cualquier matiz peyorativo, está exento de todo paternalismo y no adhiere con ninguna visión legitimadora del exterminio indígena».



Del mismo modo, a partir del volumen 7 de las compilaciones, correspondientes con la etapa de *Clarín*, puede comprobarse que los episodios no respetan a rajatabla el orden de publicación original. En cualquier caso, a este respecto, Divinsky afirma que desconoce la causa de dicha transposición y que tampoco «recuerda que hubiera sido producto de una decisión meditada».

3.2.2. Omisión de algunos episodios

Siguiendo el estudio comparativo entre fuentes originales y compilaciones, cabe apuntar que algunos pocos episodios finalmente no fueron recogidos en las compilaciones.

Divinsky explica que Fontanarrosa realizaba directamente la selección de las páginas que integraban cada volumen. En el primer tiempo, enviaba a la editorial De la Flor los originales y posteriormente fotocopias de gran calidad. Asimismo, el editor afirma que «no sabía que [Fontanarrosa] había dejado sin enviar algunas historietas ni pienso que hubiera algún motivo para la omisión: se le debían haber traspapelado, simplemente».

Éstos son algunos ejemplos de la etapa de la revista *Hortensia*⁷⁰:

A) *Hortensia*, número 52, abril de 1974, pág. 11, sinopsis: En una partida de truco en la pulpería «El gato con relaciones», Inodoro se pelea con otro paisano por una discusión de juego (lo acusan de hacer trampas). Cuando sacan los cuchillos para batirse a duelo, se ven obligados a parar porque los rodean los gatos, creyendo que es la hora de comer.

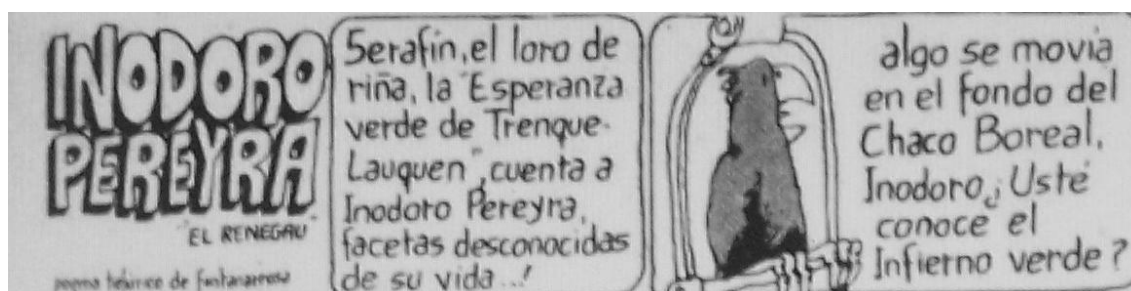


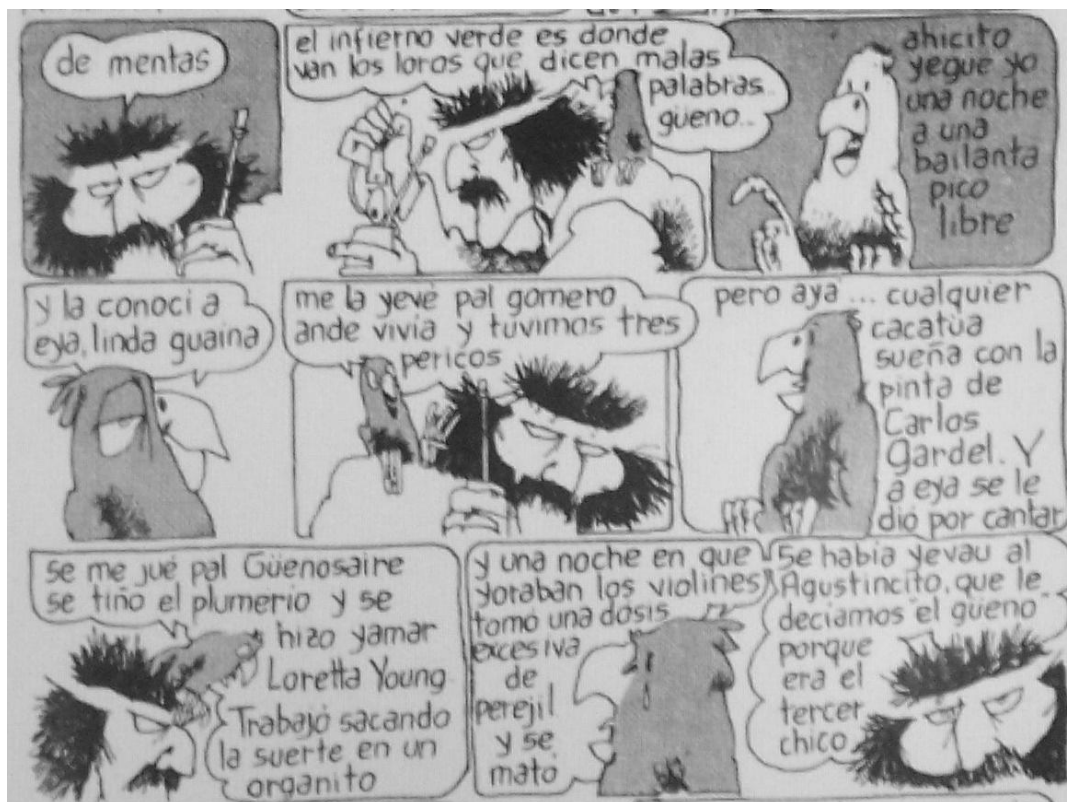
B) *Hortensia*, número 53, abril de 1974, pág. 15, sinopsis: Una pelea de gallos de riña. Deben batirse con el campeón “Cenizo”. Inodoro trae un ejemplar original: un loro de riña. Dice que es feroz, pero los otros paisanos tienen ciertas reticencias. Inodoro dice que aunque sea más pequeño, insulta a los gallos, los pone nerviosos y finalmente los degüella, da otros argumentos, dice que sabe artes marciales, etc. Se presenta el Cenizo, los ponen en el reñidero, pero el loro de Inodoro vuela y se escapa. Finalmente, Inodoro reflexiona y lo justifica, «no se le podrá echar en cara, como a otros campeones, que no supo retirarse a tiempo».

⁷⁰ Fuente: www.revistahortensia.com.ar, página que, lamentablemente, desde el año 2015 ya no está vigente. En 2016 se ha relanzado la revista (de manera digital) y paulatinamente se están agregando ejemplares digitalizados.



C) **Hortensia, número 60, septiembre de 1974, pág. 20**, sinopsis: El loro de riña Serafín le cuenta a Inodoro su triste historia. En un baile «pico libre» conoce a una pájara y se la lleva para su nido. Tienen tres pericos. Más tarde ella, que sueña con cantar, se va para Buenos Aires, se cambia el nombre y el aspecto. Una noche tomó una sobredosis de perejil y se mató. Se había llevado con ella al hijo menor. El chico se metió en problemas con la justicia. Los han declarado plaga nacional. Por eso, Serafín pelea de riña en riña, para conseguir dinero para traer a su hijo de vuelta a su casa. Inodoro se emociona al escucharlo y se lo comenta a Mendieta, quien le advierte que no lo tome muy en serio a Serafín, ya que es un loro y repite todo lo que oye.





3.2.3 Pequeñas diferencias pictóricas entre los originales y las compilaciones

Los episodios fueron publicados en las compilaciones son prácticamente idénticos a los de las fuentes originales. No obstante, cabe señalar unas ínfimas modificaciones relacionadas con las texturas de los dibujos, por ejemplo, algunos fondos más oscuros o con un estampado escocés (en la etapa de *Hortensia*) que desaparecen en las compilaciones.

El cambio más notable es el retorno al blanco y negro. A partir de su publicación en *Clarín*, los episodios fueron en color, sin embargo, el propio Fontanarrosa no le otorgaba ninguna importancia al coloreado de la historieta. Solía afirmar que el color podía llegar a arruinar un buen dibujo. El proceso de trabajo se realizaba completamente en blanco y negro y, una vez concluido, «cubro con papel manteca una fotocopia del original y coloreo infantilmente, con fibras» Fontanarrosa [2004: 16]. Por este motivo, no tenía ningún sentido mantener esos colores en la edición de las compilaciones posteriores.

3.2.4. Publicación homenaje de 20 años con *Inodoro Pereyra*⁷¹



En 1998, Ediciones de la Flor publicó una recopilación con carácter de homenaje de los primeros veinte tomos publicados. Además de los tomos íntegros, el libro contiene ilustraciones o chistes sueltos de *Inodoro Pereyra* que fueron escritos por encargo para otros medios gráficos. Por ejemplo, el memorable desnudo integral de Inodoro, hecho para un póster que ofrecía la revista *Humor* en el día de la primavera.

Dicha edición está comentada por Judith Gociol⁷², quien redactó la introducción «Inodoro y su tata» y la cronología biográfica de Roberto Fontanarrosa. La introducción hace un breve recorrido histórico, con la evolución de los dibujos, de los personajes, la temática, es decir, un análisis general de la historieta.

⁷¹ En la contratapa, se aclara: «Este libro contiene todas las historietas de Inodoro Pereyra publicadas en los tomos 1 al 20 de sus aventuras, Inodoros sueltos y de almanaque, la evolución de las figuras del gaucho, la Eulogia y el Mendieta a través del cuarto de siglo que llevan sobre el papel, un reportaje cruzado al personaje y su tata, con opiniones de diversos inodorólogos y una cronología que cubre vida y obra de Fontanarrosa hasta donde se pudo saber».

⁷² Judith Gociol, junto a José María Gutiérrez impulsan y coordinan el Programa Nacional de Investigación en Historieta y Humor Gráfico argentinos, cuyo archivo funciona en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, de Buenos Aires.

Asimismo, Gociol recoge algunos estudios previos, sobre todo, lo expuesto por Juan Sasturain en su referencial artículo «Siete vueltas alrededor de un Inodoro»⁷³, incluido en el libro *El domicilio de la aventura* [1995: 193-202].

En un gratificante ejemplo de intertextualidad, el libro es concluido con un chiste cargado de ironía, que Quino realizó para homenajear la creación de «El Negro» Fontanarrosa en 1992. Fontanarrosa [1998: 676]:



⁷³ Artículo publicado originalmente en *SuperHum(R)*, nº3, 1980.

Agustina Rimondi: «Mal pero acostumbráu»: el humor negro
en la historieta *Inodoro Pereyra*, de Roberto Fontanarrosa

CAPÍTULO 4. EVOLUCIÓN DE LA HISTORIETA

Para poder comprender y abarcar una obra tan compleja como extensa, Sasturain señaló tres etapas fundamentales en la evolución de la historieta⁷⁴, aunque destaca que dicha evolución fue «imperceptible pero constante» Sasturain [1995: 193]. Los puntos de inflexión que determinan estas etapas están supeditados a los cambios de medios en los que fue publicada *Inodoro Pereyra*, «el renegáu».

De esta manera, una primera etapa —de gran intensidad poética— coincide con su publicación en la revista *Hortensia*; una segunda etapa —de carácter épico— tiene su aparición en los semanarios *Mengano* y *Siete Días* y, finalmente, la tercera —mucho más extensa y de vigorosa comicidad— está comprendida entre 1977 y 2007, los años de publicación en el periódico *Clarín*. «La tira siempre mantuvo el formato de página entera, pero el número de viñetas y el esquema narrativo de base fueron cambiando junto con el estilo gráfico y la temática» Martignone y Prunes [2008: 67].

4.1. Primera etapa: 1972-1974 en la revista *Hortensia*



⁷⁴ Para profundizar en las características generales de dichos períodos, se puede consultar Sasturain [1995 y 2004] y Gociol (en Fontanarrosa [1998]). Asimismo, esta división será recogida y analizada también por Martignone y Prunes [2008].

En sus comienzos, *Inodoro Pereyra, el renegáu*, fue un ejercicio paródico. Repleto de referencias culturales, evocaba tradición y personajes históricos o ficticios. «El esquema básico de este primer período es el encuentro entre Inodoro Pereyra y algún personaje famoso, de la vida real o de la ficción» Martignone y Prunes [2008: 67].

En los episodios iniciales, Inodoro se relacionaba con militares históricos extraídos de la literatura gauchesca; con los indios (mapuches en un inicio y finalmente pampas); con personajes cinematográficos, como Antonio Das Mortes; o con figuras más tradicionales, como puede ser una curandera. En una ocasión, por ejemplo, tratará de seducir a Soledad Mendieta Paz Gainza, la bella e inalcanzable hija de su patrón. Pero, además de los personajes tradicionales, Inodoro tiene encuentros con un extraviado Papá Noel y con unos turistas norteamericanos, entre otros. Todos ellos figuras estereotipadas y reconocibles.

Con un trabajo precario e inestable, propio de su condición de gaucho, Inodoro se pondrá al servicio de diferentes patrones, para realizar faenas diversas, desde cazar un león hasta arrear pollos.

En esta primera etapa también conoce y se lleva a su rancho a la que será su concubina a lo largo de toda la historieta. Un sacerdote lo instará —en vano— a casarse con Eulogia, para no vivir en pecado. Inodoro se zafará del requerimiento con una seguidilla de evasivas. Estos juegos de palabras satíricos fueron detallados por Foster [1989], quien hace hincapié en la ironía y la complicidad con el público, para ridiculizar los convencionalismos del cura. Fontanarrosa [1998: 39]⁷⁵:

INODORO.- Ahura digo ¿pa qué me tengo que casoriar si acoyarau es lo mismo?

SACERDOTE.- ¡No es lo mismo! Es para vivir en la gracia de Dios (...) Para que esto no sea otra Sodoma y Gomorra.

INODORO.- No me venga a mentar matrimonios que no conozco.

SACERDOTE.- Eso sí. Usted tendría que dar algo para la Capilla. He visto afuera un caballito moro.

INODORO.- ¡Qué lástima! Ahí se mancó el negocio. Ese pingo es un pingo árabe. Animal de otra religión. Mahometano el flete. No quiero que se arme una guerra santa con los crestianos en el casorio.

⁷⁵ El episodio se publicó originalmente en 1973. Titulado «Pecador y guitarrero», ofrece una visión satírica de algunos postulados, prejuicios y ventajismos de la religión católica.

También tendrá trato con la policía, se encontrará con un hipotético Charles Darwin⁷⁶, en el episodio titulado «Encuentro con Yon Darwin»⁷⁷ y con un insinuado Jorge Luis Borges en «La pampa de los senderos que se bifurcan»⁷⁸.

En el número 58 de la revista *Hortensia*, publicado en julio de 1974, conocerá a su perverso enemigo: El Escorpión Resolana, con el que tendrá un importante enfrentamiento más adelante, en la segunda etapa.

Asimismo, uno de los recursos habituales que surgen desde esta primera etapa fue la introducción de anacronismos, este mecanismo y sus diferentes variantes estarán presentes a lo largo de toda la historieta. En los primeros episodios, el anacronismo se percibe a través de las referencias intertextuales, sobre todo, provenientes del tango.

Uno de los primeros anacronismos evidentes se aparece en el episodio «El vendaval no tiene riendas»⁷⁹. Luego de una acalorada discusión con su patrón, que lo echa por haber matado accidentalmente al carnero campeón, Inodoro jura que la acción le costará muy caro. Y la voz del narrador final aclara: «Y caro le costó al patrón. Sesenta patacones de indemnización y un chifle de ginebra por despido sin aviso previo» Fontanarrosa [1998: 25]. Cabe recordar que en la época en que los gauchos vivieron, no existían las leyes laborales que protegieran a los peones de campo y que, generalmente, los gauchos se empleaban en las estancias de manera temporal y a cambio de comida y alojamiento. De haber salario, era misérrimo.

Ambientada en una pampa tradicional, el gaucho Inodoro Pereyra es un personaje fácilmente reconocible por los lectores argentinos. Además del ambiente y vestuario característicos, Fontanarrosa utilizó siempre una escritura fonética de la pronunciación gauchesca.

A veces en sintonía con el recurso de la parodia, otras, incursionando en la sátira, el autor también reprodujo el léxico y algunos giros lingüísticos de otros

⁷⁶ Charles Darwin visitó realmente Argentina, en la época de la primera campaña del desierto, dirigida por Juan Manuel de Rosas en 1833, aproximadamente, en la que se dedicó a eliminar a los aborígenes de la pampa. (Algunos fueron exterminados y con otros se firmaron tratados de paz, a cambio de alianzas).

⁷⁷ Publicado originalmente en *Hortensia* núm. 36, junio de 1973. Pág. 9. En el original, el episodio no tiene título.

⁷⁸ Publicado originalmente en *Hortensia* núm. 38 julio de 1973. Pág. 18. En el original, el episodio no tiene título.

⁷⁹ Publicado originalmente en *Hortensia*, núm. 29, Primera quincena de marzo de 1973. Pág. 8. El episodio no tiene título, originalmente.

personajes prototípicos como puede ser la gramática inexacta —en español— de los indios, el acento de los turistas norteamericanos o los modismos típicos de unos pistoleros mexicanos.

La parodia implica también irreverencia, que Fontanarrosa plasmó en un principio con un lenguaje ampuloso y sobrecargado. El lenguaje poético está muy presente en esta primera etapa: «¡La historia se detuvo en la punta del facón caronero de Inodoro!» Fontanarrosa [1998: 25]. Del mismo modo, el autor utiliza la desmitificación y degradación mediante el uso del contraste (entre lo épico y lo doméstico, por ejemplo) durante toda la historieta.

Por otra parte, Fontanarrosa también apela en esta primera etapa al choque cultural —entre clases sociales y entre nacionalidades— para explotar así la comicidad desde los malentendidos y los equívocos.

4.1.1. Cimientos psicológicos del personaje

Desde el inicio se determinan los rasgos psicológicos que definen al protagonista y que lo acompañan a lo largo de toda la historieta. Inodoro Pereyra es un antihéroe prototípico cuyas acciones están motivadas por una valentía —a veces bravuconería— inicial que suele aplacarse por una cobardía final, al tomar conciencia del peligro.

Se trata de un instinto de supervivencia que también alimentará con la picardía criolla. El autor no tendrá reparos en exhibir la ignorancia y la bestialidad (incluso, en ocasiones llegar a la animalización) de Inodoro Pereyra, sin perder la empatía con los lectores.

Como todo gaucho modélico, lleva una existencia adversa, tiene trabajos precarios y un hogar miserable, sin embargo, es un hombre orgulloso dispuesto a defender su dignidad. Precisamente, es este carácter digno en medio de tanto infortunio, lo que le da pie a Fontanarrosa para explotar el humor negro y todos sus matices, desembocando así en la crítica social.

Por otro lado, el gaucho de Fontanarrosa padece un fracaso crónico con las mujeres. En «Para saber cómo es la soledad» Fontanarrosa [1998: 24] sufre el desprecio, al aspirar a los favores sentimentales de una mujer de clase superior. En el

episodio «Vergüenza gaucha» Fontanarrosa [1998: 35] una adinerada mujer lo quiere utilizar como objeto sexual, pero él, en un raptó de dignidad, rechaza la propuesta. Más adelante, en el episodio «La Telesita»⁸⁰ Fontanarrosa [1998: 37], el fantasma de una muchacha lo quiere seducir bailando, para arrastrarlo a la muerte, pero Inodoro también la desaira.

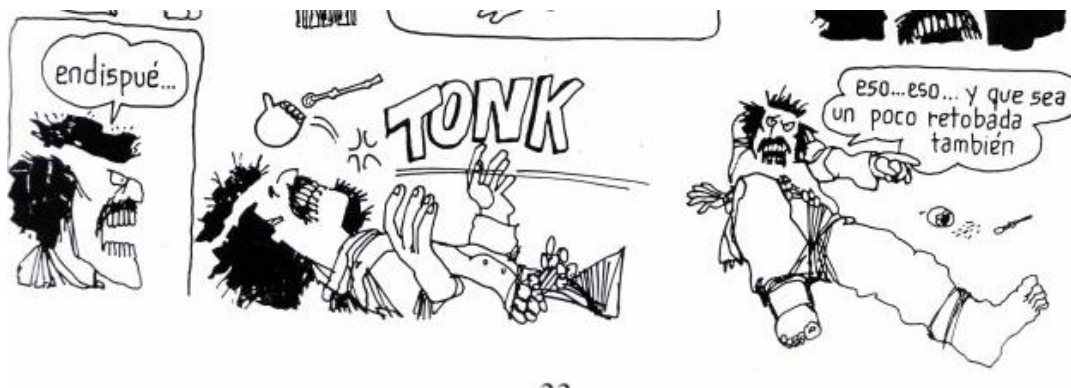
Como se ha dicho, durante esta etapa también conoce a la bella Eulogia en un baile. El primer encuentro es un éxito. Todas las mujeres de la verbena desean a Inodoro, pero éste se encandila con los hermosos ojos de Eulogia y se encamina directo a seducirla. Inodoro debe enfrentarse al feroz padre de la dama y utiliza el malambo, una danza tradicional gauchesca que consiste en zapatear fuerte y rítmicamente. Genera una gran polvareda y consigue escaparse con su enamorada en la confusión. Ella se deja «secuestrar» y se marchan juntos al rancho de Inodoro.

Pero la alegría del idilio no dura mucho. En el siguiente episodio, Inodoro le explica a Eulogia «sus deberes», en un alarde de machismo. La mujer lo escucha atentamente sin decir una palabra durante un rato, hasta que, siempre sin mediar palabra, interrumpe el discurso prepotente de Inodoro arrojándole un mate por la cabeza. Con ese gesto, Eulogia formaliza la cláusula de poder que regirá su relación con Inodoro Pereyra. El gaucho, por su parte, disimulará su inferioridad legitimando dignamente la sacudida. «De los deberes»⁸¹ Fontanarrosa [1998: 23]:



⁸⁰ «La Telesita» es una leyenda argentina que narra la historia de una joven a la que le gustaba bailar y que murió trágicamente, quemada. Se le atribuyen milagros. Las ofrendas que se le hacen consisten en bailar sin cambiar de pareja hasta caer al suelo por el alcohol o por el cansancio. La referencia cultural también apunta a una chacarera homónima compuesta por el conjunto de música folclórica argentina «Los Carabajal».

⁸¹ Este episodio también es analizado por Palacios [2013b y 2014a] quien señala que Eulogia «se niega a ser adjetivada» y «lo humorístico aparece por la acumulación de algunos lugares comunes del discurso sexista del hombre sobre la mujer».



Más adelante, Inodoro se quejará ante una curandera por sentirse sentimentalmente atrapado a Eulogia y, a su vez, el cura le reprochará el hecho de vivir con una mujer sin la bendición del matrimonio. Ya en el episodio «El peludo incandescente» Fontanarrosa dibuja a Eulogia más fea y con cierta animalización: «...el hocico amoquillau de mi Eulogia» Fontanarrosa [1998: 51]. Y en «Muerte de una comadreja», la concubina de Inodoro se ha adentrado definitivamente en una degradación estética sin retorno.

Con el paso del tiempo, Inodoro llegará a declarar «Endijpué⁸² de tantos años, si tengo que elegir otra vez, la elijo a la Eulogia con los ojos cerrados. Porque si los abro, elijo a otra» Fontanarrosa [1998: 596]. La fealdad de Eulogia tiene una razón de ser en la psicología de Inodoro, el propio autor asume que un perdedor como su gaucho no podía tener a su lado a una beldad rural.

También en esta primera etapa se define un rasgo esencial de la historieta, que tiene que ver con su carácter esperpéntico. Con respecto a la psicología de Inodoro Pereyra en particular, el gaucho suele enfrentarse a determinadas situaciones haciendo uso de un dramatismo exagerado. «En silencio y muerte de un mamboretá», Inodoro se lamenta por la muerte de un cerdo de su granja. Fontanarrosa [1998: 30]:

INODORO.- Hoy quiero ser injusto porque me crece del mosto socavón y cereal, planetario y caudal, el duende churo, feroz, ecuménico y reptil de la protesta. Me estruja... la índole rumorosa, subversiva y torva de una jauría procaz incendiada de jejenes febriles y rabiosos. ¿Por qué el falso crup me yevó mi mejor chanco? ¿Por qué la disgracia me ha rigoreau ansina? No hay Dios pal gaucho pobre.

⁸² Endijpué: «Después» escrito según la fonética gauchesca.

4.1.2. Experimentación y búsqueda de un estilo propio

En esta primera etapa se asienta otro rasgo esencial que la historieta ostenta, la absoluta libertad creativa ejercida por Fontanarrosa. La parodia es un género que —bien ejecutado— obliga escudriñar constantemente al objeto aludido. Sin desatender esto, el humorista supo desmarcarse y ejercer una libertad de planteamiento fusionando diferentes estrategias.

La expresión recargada impulsó el humor disparatado que se desarrolla en un escenario óptimo: la pampa ficticia planteada por Fontanarrosa, ese «no lugar» donde coexisten infinidad de personajes y épocas, los anacronismos son moneda corriente y la única regla es la ausencia de límites.

En este escenario conviven poesía, letras de tangos, creencias mágicas folclóricas encarnadas en lobisones y luces malas⁸³; personajes históricos —reales y ficticios—, que a su vez pueden ser literarios, cinematográficos o televisivos; estereotipos de diferentes nacionalidades; etc.

La irrupción de lleno en el humor disparatado podría determinarse con un punto de inflexión ubicado en el episodio denominado «Encuentro con el Gran Zigfield»⁸⁴ Fontanarrosa [1998: 36]. Hasta ese momento, Inodoro, Eulogia y Mendieta habitan solamente una atmósfera tradicional donde los anacronismos son detalles que irrumpen en función de la comicidad.

Sin embargo, este episodio se sitúa deliberadamente en el presente de su escritura, cuando Mendieta comenta que lo ha llamado Mario Vargas Llosa para hacer en teatro *La ciudad y los perros* [1963]. Por otra parte, este episodio le agrega muchos datos a la biografía del perro de Inodoro, quien ha comenzado a ladrar en inglés: «waugh waugh», ha cursado estudios de medicina y su condición de canino disertador le brinda más de una oportunidad en el mundo del espectáculo.

⁸³ Ánimas en pena que deambulan por el campo.

⁸⁴ Publicado originalmente en *Hortensia* número 42, septiembre de 1973. Hay una referencia paródica distorsionada, puesto que sólo el título refiere a la película *The Great Ziegfeld* (1936).

Lo más destacable, sin embargo, es que en este episodio se establece la amistad de Inodoro y Mendieta. Se manifiesta un pasado compartido y una suerte de complicidad: «hace añares que no me rinde un parcial»⁸⁵.

Esta etapa cosmogónica también ofrece la aparición de otros mecanismos humorísticos recurrentes en la historieta, como son el humor negro; diversos juegos lingüísticos —invención de idiomas, muletillas⁸⁶, juegos de palabras que dan lugar a equívocos—; anacronismos, gags y golpes propinados.

Asimismo, se advierte la primera manifestación del recurso de la metahistorieta, cuando Inodoro da un recital con claros tintes paródicos, titulado: «Coplas del Inodoro», está incluido en el episodio «Recital»⁸⁷ en Fontanarrosa [1998: 43] en donde el gaucho invita a comprar otra revista a los lectores oyentes, si no les gusta su canción.

Un ejemplo representativo de esta etapa puede ser el episodio «Pa qué mentar mi tapera»⁸⁸, donde se puede observar una sugerencia paródica por analogía a un episodio del *Martín Fierro*⁸⁹. Asimismo, hay un lenguaje recargado, la emoción desbordada (el esperpento), la estrecha relación que ya une a Inodoro con Eulogia y Mendieta y el humor negro. En los últimos tres cuadritos, una hibridez de mecanismos como remate eficaz: la prosopopeya, el aparte a través del pensamiento, el equívoco, el humor triste (por el hambre del caballo) y la degradación de la emotividad a través del anacronismo.

Al comienzo, se muestra a Inodoro Pereyra exhausto, montado a su «caballo criollo de mal aliento y galope corto»⁹⁰. Lleva tres días trabajando sin parar y anhela el momento de llegar a su rancho, higienizarse, cenar y dormir, «...**INODORO**.- En cuanto

⁸⁵ Nombre que reciben los exámenes cuatrimestrales en el sistema universitario argentino.

⁸⁶ A esta época pertenece el origen de la célebre «¡Qué lo parió!», utilizada por primera vez en el episodio «Malón de ausencia», publicado en *Hortensia*, número 56, de junio de 1974, p. 11. La muletilla es pronunciada por Inodoro, pero con el correr del tiempo, será una frase típica de Mendieta.

⁸⁷ Publicado originalmente en *Hortensia* núm. 41, septiembre de 1973, pág. 17.

⁸⁸ Publicado originalmente en *Hortensia* núm. 57, julio de 1974, pág. 4.

⁸⁹ Concretamente, al canto VI de la *Ida de Martín Fierro*, cuando, al cabo de tres años, deserta del ejército (al que había sido llevado con engaños y a la fuerza) y vuelve a su rancho. Pero no encuentra ni a su mujer, ni sus hijos ni su hacienda. Todo ha sido saqueado.

⁹⁰ Parodia del verso original «Caballito criollo del galope corto/del aliento largo y el aliento fiel...» De Belisario Roldán (1873-1922) poeta del norte de Argentina.

lo agarre al catre lo viá hacer bramar al disgraciau», se queda dormido y al llegar al rancho se lleva un tremendo disgusto. Fontanarrosa [1998: 53]:



4.2. Segunda etapa: 1974-1977 en *Mengano* y *Siete Días*



Uno de los cambios sustanciales en esta segunda etapa es la introducción del elemento narrativo «continuará». A excepción de unos pocos episodios⁹¹, que siguen conservando su carácter de unitarios, la índole semanal de *Mengano* y *Siete Días* le ofrecieron a Fontanarrosa la posibilidad de extender la parodia al género del folletín o del radioteatro. El autor opta por embarcar a Inodoro y Mendieta en una narración de aventuras. Asimismo, es importante señalar que, hacia el final de este período, habrá una transición hacia un tono más festivo.

Definido como «Inodoro en cinemascopio» por Martignone y Prunes [2008: 69] el gaucho de Fontanarrosa recorre toda la pampa mientras afianza la relación con su perro Mendieta, como coprotagonista. A veces trabajan, otras se enfrentan a los indios o huyen de los militares. En una ocasión Inodoro buscará limpiar el honor de Eulogia frente al sanguinario Escorpión Resolana y hacia el final de esta etapa, Inodoro será hostigado por el diablo. Asimismo, el gaucho y su perro verán puesta a prueba su amistad a causa de un basilisco, ayudarán a un ángel a remontar el vuelo y volver con sus obligaciones celestiales; más tarde, deberán luchar cara a cara con la muerte.

4.2.1. Ponderación entre el humor gráfico y la narración

El humorista gráfico Carlos Loiseau - (Caloi)⁹² refiere a un «desdoblamiento que tuvo [Fontanarrosa] en el terreno profesional» Sasturain [2010]. Cuando nació *Inodoro Pereyra*, el rosarino todavía no se había planteado su condición de escritor. De alguna manera, el autor exponía su voluntad y aptitudes narrativas en el relato de las historietas.

A medida que Fontanarrosa se desarrolló como prosista y «volcó las cualidades narrativas en los cuentos» Caloi, en Sasturain [2010], la expresividad del dibujo en *Inodoro Pereyra* volvió a cobrar importancia. Ya en la tercera etapa, coincidiendo con su publicación en *Clarín*, la narración dejaría paso otra vez al diálogo.

⁹¹ «Yo vide un borroso overo» (p. 57); «Guricito pelo chuzo» (p. 59); el emblemático «Episodio salvaje unitario» (p. 91) y «Con ojos de deseo» (p. 217). Todos los números de página corresponden a Fontanarrosa [1998].

⁹² Humorista gráfico, autor de *Clemente*, compañero de trabajo de Fontanarrosa en *Clarín*, *Satiricón* y otros medios gráficos.

4.2.2. Dinamismo categórico en Inodoro y Mendieta

En esta segunda etapa los personajes se mueven por todo lo ancho de la pampa con mucho brío. Aunque algunos momentos transcurren en el rancho, la pereza no se ha instalado todavía en la personalidad de Inodoro (probablemente no ha tenido la oportunidad, en esta etapa tan agitada⁹³). Junto con Mendieta, no sólo no se escaquean de las aventuras, sino que las viven en primera persona. La acción suele ser vertiginosa. Constantemente una misión obliga a viajar a la pareja de amigos y superar diferentes percances.

Hay una perceptible relación entre la época en que fueron escritos estos episodios de la historieta y la acumulación de hazañas que deben enfrentar los protagonistas. El propio autor reconoce que el contexto social que atravesaba Argentina en ese momento era turbulento, en Fontanarrosa [1998: 13]:

Recuerdo que, por el año 76 o 77, cuando vi compilado uno de los libros de Inodoro me di cuenta de que era bastante violento. Inodoro se la pasaba peleando con la policía, con los soldados, con los indios, con todo el mundo. Mientras lo iba publicando no me daba cuenta pero después noté que estaba reflejando un momento violento.

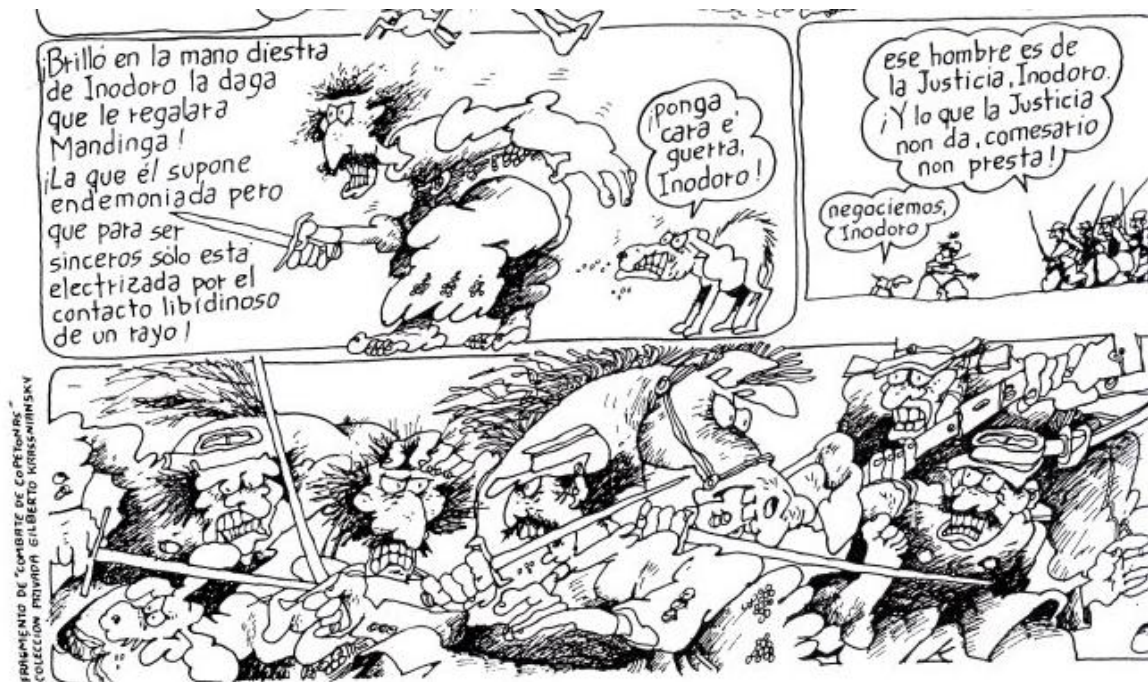
En concordancia con la envergadura de las gestas a las que los personajes son sometidos, el dibujo se hace más elaborado, con una estética cinematográfica que incluye planos contrapicados, panorámicos y primeros planos. Se hace preciso ilustrar muchísima acción y movimiento. A esta etapa pertenecen algunas escenas antológicas de batallas con una clara inspiración en las ilustraciones de Carlos Alonso para *La Guerra al Malón* del Comandante Prado, mencionadas anteriormente.

⁹³ No obstante, el primer atisbo de pereza se puede apreciar en Fontanarrosa [1998: 139]:

- **MENDIETA.**- ¿Pegó el madrugón, don Inodoro?
- **INODORO.**- A las cinco estaba arriba... Mendieta... arriba del catre hasta las once...

En cualquier caso, es justificable y merecido el descanso, si se tiene en cuenta que en las jornadas anteriores Inodoro y su perro han sobrevivido a más de una persecución militar y pasado una larga estancia en las tolderías, donde superaron rigurosas pruebas.

«El final del Escorpión Resolana » Fontanarrosa [1998: 160]:



«El desierto inconmensurable, abierto» Fontanarrosa [1998: 110]:





La voz del narrador, siempre en un tono paródico, cobró un protagonismo especialmente al comienzo y al final de cada episodio. Por un lado, proporcionaba un resumen de lo acontecido en la publicación anterior, por el otro, generaba expectativas sobre la siguiente. Como ejemplo, se puede indicar el final del episodio «Ocultas razones»⁹⁴ en Fontanarrosa [1998: 75]:

NARRADOR.- Horroso final en la próxima entrega. ¿Vencerá la picardía criolla a la sagacidad rastrera y sin hiel del feroz y apocalíptico nematelmintos? Humm....

O bien, el final del capítulo V de «El reclamo de Mandinga» en Fontanarrosa [1998: 174]:

NARRADOR.- ¡Una vez más a Inodoro Pereyra, un fantasma errante le toca la piel! No se pierda el próximo capítulo con un desenlace que ni el autor imagina.

Los episodios solían quedar en suspenso, para mantener el interés del lector. Repentinamente Inodoro y Mendieta se topaban con situaciones de muy difícil resolución que se solventaban en el siguiente episodio, generalmente con el empleo del

⁹⁴ Publicado originalmente en *Mengano*, en diciembre de 1974 (aprox.), toda la aventura llevaba originalmente el título: «Inodoro Pereyra, el renegáu ¡Contra el Basilisco!».

recurso dramático *deus ex machina*. Sin embargo, la arbitrariedad de determinados subterfugios no comprometió nunca la calidad creativa de la historieta.

En «El desierto inconmensurable, abierto»⁹⁵ Inodoro y Mendieta deben asesorar a los militares sobre un arma desconocida por el ejército. Se trata de las boleadoras⁹⁶.

El gaucho y su perro les dan una serie de datos irrelevantes, pero Inodoro, con la intención de hacer una demostración, las arroja muy lejos. No está en su naturaleza traicionar a los indios desvelando los entresijos de su armamento a los militares. Al día siguiente Inodoro y Mendieta, sorpresivamente, son cercados por cientos de militares muy enfadados. Cuando el arresto es inminente, Inodoro manipula las boleadoras —que le habían devuelto los indios previamente— y se escapa volando con Mendieta colgado, como si tuviese un helicóptero portátil. Fontanarrosa [1998: 100]:



En este sentido, es destacable la relación que establece Sasturain [1995: 198] entre la naturaleza de los remates y la esencia del protagonista.

⁹⁵ En relación a la intertextualidad de *Inodoro Pereyra*, Campra [2013] recuerda que el título de este episodio se corresponde con un verso de *La cautiva* (1837), poema épico del escritor argentino Esteban Echeverría (1805-1851), que asimismo, fue el introductor del romanticismo en Argentina.

⁹⁶ Arma arrojada compuesta por sogas y piedras en las puntas que se utilizaba para cazar animales.

La providencialidad de los desenlaces no hace sino resaltar la pureza de sus ganas, la precariedad de sus medios. (...) su condición de antihéroe, una pasta que corresponde bien a los avatares azarosos del arquetipo contemporáneo, con mitos destruidos a sus espaldas, sin tierra firme bajo los pies y con más sentimientos que realidades.

4.2.3. Interacción entre los protagonistas

Es durante este período que Inodoro y Mendieta se convierten definitivamente en coprotagonistas. A fuerza de superar desafíos, su amistad desinteresada se fortalece, aparecen la lealtad y los códigos compartidos. Eulogia, ya definitivamente esperpéntica, también se afianza en el rancho, al que regresarán obedientemente el gaucho y su perro después de cada aventura.

A Inodoro y Mendieta los une una amistad tan cercana como franca. La confianza les permite manifestarse alguna que otra respuesta socarrona, o compartir un «aparte» con el público, en donde descalifican algún comentario, acción o actitud de su compañero. Dichos «apartes» son expresados mediante la convención del pensamiento (el globo del parlamento terminado en pequeños círculos hacia la cabeza del personaje, y no en forma de pico, que es para indicar que se está hablando). Se genera así una complicidad con el público sin detrimento de la relación entre los protagonistas.

Inodoro le realiza un comentario socarrón a Mendieta en Fontanarrosa [1998: 106]:



Mendieta comparte con el público una crítica hacia la holgazanería de Inodoro, Fontanarrosa [1998: 127]:



Inodoro desconfía de Mendieta y lo expresa con un «aparte», Fontanarrosa [1998: 200]:



Sin perder su rasgo paródico, el concubinato de Eulogia e Inodoro conllevará una lealtad firme pero con algunas taras (relacionadas con los titánicos y a la vez justificados celos de Eulogia). Fontanarrosa [1998: 140]:

INODORO.- ¡Eulogia...! ¡Con el Mendieta rumbiámos pa las casas...! ¡A comprar un desodorante de ambientes pal chiquero! Volveré cuando el verano se derrame por el sauzal... Volveré, volveré, me espera la noche vestida de azul... Como el arroyito que baja del cerro, vuelven los recuerdos de mi juventú... Volveré cuando la luna⁹⁷...

EULOGIA.- ¡Más vale que vuelva temprano porque si no le viá curtir el cuero a guascazos...!

INODORO.- (*Reflexionando, cuando ya se alejan, con Mendieta.*) El mismo lazo e' cariño que se trenza día a día acoyara a la pareja y acogota la poesía, Mendieta.

⁹⁷ Fragmento con leves modificaciones de la zamba *De mi madre*, del folclorista y cantautor argentino Chango Rodríguez (1914 - 1975).

A pesar de que las discusiones de pareja son habituales, esta relación peculiar no será un impedimento para que Inodoro se lance a salvar el honor de Eulogia, contra el sanguinario Escorpión Resolana. De la misma manera, Eulogia sufrirá profundamente los avatares de Inodoro cuando se vea sometido a una posesión demoníaca.

En esta segunda etapa se afianzan los rasgos psicológicos de Inodoro que se habían perfilado en los inicios. Por supuesto, cumple a rajatabla con su condición de antihéroe. Es inepto, ignorante e ingenuo, pero nunca estúpido. Se vanagloria a sí mismo y suele exagerar —incluso inventar— sus virtudes. En muchas ocasiones exhibe un diestro uso de la picardía criolla. Y padece un sistemático fracaso con las mujeres. Frecuentemente se presenta como un seductor fallido, galán frustrado y torpe que despierta vergüenza ajena. Del mismo modo, sólo es perseguido y acosado por las féminas menos agraciadas.

Fontanarrosa no permite que se desdibujen en ningún momento las características esenciales de Inodoro Pereyra. Sigue siendo un personaje marginal que defiende con fervor su dignidad, disimulando el fracaso, si es necesario. Un personaje tragicómico. Mendieta, por su parte, desarrollará la sensatez (que algunas veces decae en cobardía⁹⁸) manifiesta en su muletilla «¡Negociemos, don Inodoro!».

Asimismo, la dinámica «ferocidad y valentía inicial, seguida de recapitación y cobardía final» continúa siendo el motor tanto de la psicología de Inodoro como de muchos de las situaciones que atraviesa este gaucho. En «Con ojos de deseo» Eulogia descubre horrorizada que un ratón la está mirando mientras ella termina de darse un baño. Inodoro se indigna y monta en cólera por la falta de respeto mostrada por el roedor. Pero su gallardía se ve inesperadamente interrumpida y desarticulada por el animalito. Fontanarrosa [1998: 218]:

⁹⁸ En «El ángel exterminador» Fontanarrosa [1998: 83] un objeto desconocido que cae del cielo sorprende al gaucho y su perro. Mientras lo observan temerosos desde la distancia, hacen diferentes conjeturas sobre su naturaleza. Mendieta, escondido entre las piernas del gaucho propone: «Haberá que acercarse, Inodoro. Vaya».



Verlo interactuar con su mujer en el entorno doméstico, le permite al lector ser testigo del grado de bestialidad que ostenta. Inodoro es capaz de destruir una almohada con la aspereza de su pelo o meterse en la cama para dormir con las espuelas puestas.

En este sentido, es interesante observar los dos rasgos físicos de Inodoro que se van definiendo en este período intermedio. La nariz, que paulatinamente crece en tamaño, hasta alcanzar la desproporción de la tercera etapa; y el pelo, salvaje e indomable, que parece tener voluntad propia y está habitado por numerosas y variadas sabandijas. Fontanarrosa [1998: 118]⁹⁹:



⁹⁹ El *loncoteo* es una especie de duelo contra otro indígena, es una lucha ancestral que consiste en cogerse de la cabellera del contrincante y tratar de derribarlo.

4.2.4. Proliferación de recursos humorísticos

En esta etapa se consolida la explotación de la comicidad en diferentes niveles. Un mismo episodio, a veces, hasta un mismo parlamento puede tener lecturas desde diferentes ángulos, todas ellas en clave de humor.

Asimismo, el uso de diferentes recursos humorísticos se ampliará considerablemente en este período, según la voluntad del autor de alcanzar el ideal de un chiste por viñeta¹⁰⁰. Fontanarrosa le daba importancia al remate, como unificador del tema de cada episodio, pero nunca estuvo de acuerdo en que dicho remate cargara con toda la responsabilidad sobre la hilaridad de la aventura.

Usando como modelo a los cuentistas referenciales argentinos¹⁰¹, el rosarino enriquecía todo el episodio con pequeños chistes u ocurrencias. No obstante, al utilizar esta técnica Fontanarrosa tenía claro que había que incrementar la comicidad pero sin distraer demasiado del tema central que se estaba planteando. Para el autor, era muy importante la coherencia narrativa.

4.2.4.1. Concentración

Hay una viñeta antológica que contiene una soberbia hibridez de mecanismos cómicos, está incluida en la aventura «Encuentro con “El León de Francia”»¹⁰².

¹⁰⁰ A este respecto, afirmaba Fontanarrosa [2004: 15] con cierta ironía: «Años atrás, cuando yo era joven, bello e inexperto, me conformaba con meter un chiste cada dos o tres cuadros. Nunca compartí la tesitura de algunas páginas humorísticas de jugar todo el efecto de la historia al chiste del último recuadro».

¹⁰¹ Fontanarrosa se refería concretamente a los humoristas tradicionales del interior de Argentina Luis Landriscina, El Sapo Cativa y el Gordo Oviedo.

¹⁰² El episodio inaugura el volumen 6 de las compilaciones de Ediciones de La Flor, se puede leer en Fontanarrosa [1998: 197-216]. El humorista hace aquí una referencia a la cultura popular. *El León de Francia* fue una novela que se emitió en formato radioteatro en Argentina en las primeras décadas del siglo XX. Este género tuvo una gran repercusión y era habitual que toda la familia se reuniera para escuchar la historia. Posteriormente, los mismos actores la representaban en teatro, en gira, por todo el país. En estos capítulos Fontanarrosa, además, rescata a un célebre actor de ese género, el también rosarino Federico Fábregas, cabeza de compañía de radioteatro que también salía de gira por pueblos del interior. En 1955, aproximadamente, la dictadura cívico militar que derrocó al presidente Juan Domingo Perón —autodenominada «Revolución Libertadora»— prohibió este género.

Básicamente toda esta aventura implica una tensión entre la ficción y la realidad por un lado y entre la mentira y la verdad por el otro.

En un primer momento, Inodoro intenta seducir a una atractiva forastera, pero su intención se ve obstaculizada por un personaje de ficción, El León de Francia, que rapta a la mujer.

Más tarde, Inodoro se entera de que, en realidad, tanto la mujer como su raptor son dos actores que recorren los pueblos representando una «exitosa agronovela» Fontanarrosa [1998: 205]. Dichos actores, María Inés de Lorena y Federico Fábregas, invitan a Inodoro a participar en la obra, le ofrecen interpretar el papel de un personaje tierno y dulce. Inodoro acepta y no puede evitar soñar con la fama.

En la noche del estreno, Inodoro sale al escenario, dice la simple frase que le han indicado y la réplica de una veterana actriz deja claro que el personaje de Inodoro es el «villano» de la obra. El público se enfurece y le da una paliza al pobre gaucho engañado.

María Inés de Lorena confiesa que ella es la encargada de reclutar un incauto en cada pueblo para representar el odioso papel de villano, porque la reacción del público siempre es muy negativa.

En medio de un duelo entre Inodoro y el actor Federico Fábregas, éste último pierde el antifaz y María Inés de Lorena se da cuenta de que es su padre, quien la abandonó cuando era muy pequeña. La esperpéntica emotividad del reencuentro hace que el episodio cobre un tono melodramático que difumina los límites entre ficción y realidad.

Algo similar ocurre en la décimo primera viñeta del capítulo noveno de esta aventura, que exhibe el duelo entre Inodoro Pereyra y el actor Federico Fábregas. Inodoro está furioso por haber sido engañado y haber recibido una brutal paliza del público, por representar (sin saberlo) al «villano».

En la pulpería, Inodoro y Federico se pelean, el gaucho con su facón y el actor con su florete. En determinado momento del aguerrido combate, el actor camina por la pared, sin dejar de luchar y el pulpero le recrimina la actitud. Fontanarrosa [1998: 214]:



En este pequeño fragmento es posible observar:

- ◆ Parodia
- ◆ Ruptura del código del realismo mediante la exageración y la fantasía
- ◆ Degradación desde lo épico hacia lo doméstico
- ◆ Contraste ignorancia vs. alta cultura en Inodoro
- ◆ Choque de culturas: gauchesca versus francesa

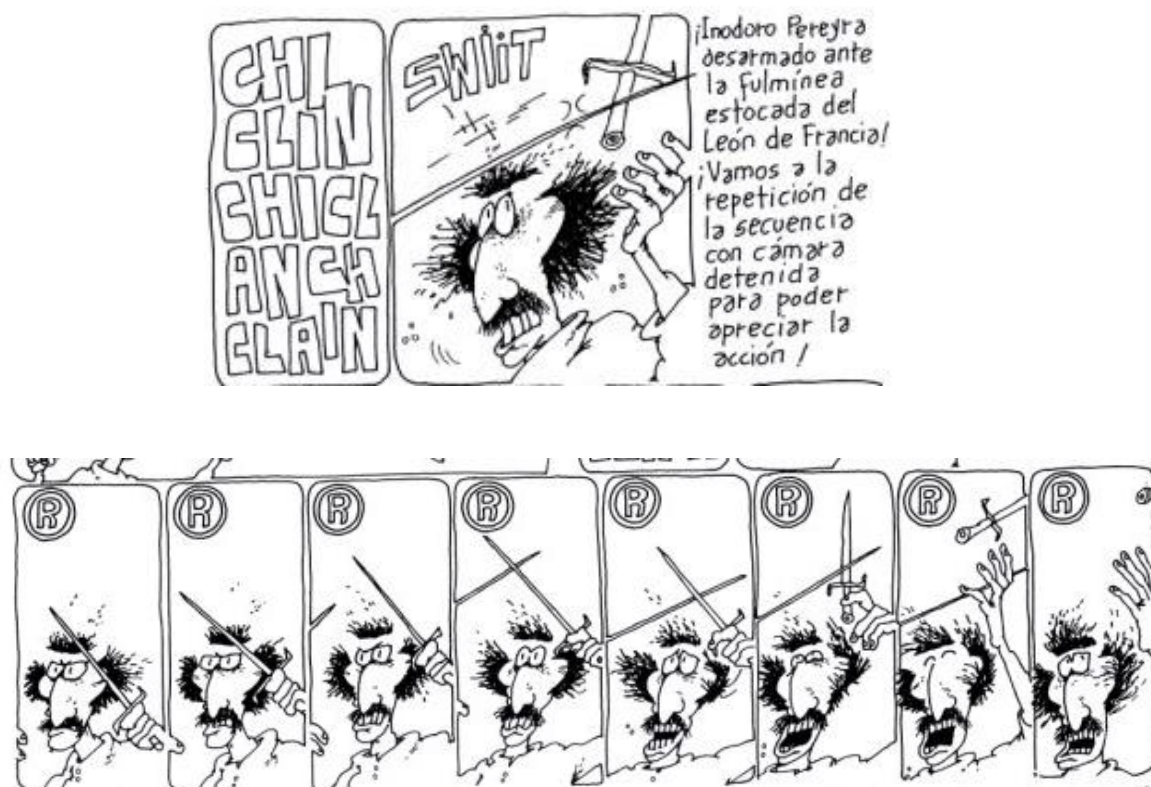
En efecto, el tono paródico modula toda la escena del enfrentamiento. Por otro lado, hay una ruptura del código realista que se maneja hasta ese momento. Esto implica también una confusión entre el personaje El León de Francia y el actor que lo representa, así como las habilidades de ambos.

También hay un contraste entre la ignorancia gramatical de Inodoro «abajáte» y su pronunciación de fonética gauchesca, por un lado, enfrentadas al conocimiento y jerga filológica que ostenta, por el otro: «¡Malaya! ¡está influenciáu por las novelas del género!». Asimismo, el choque de culturas que se produce entre lo gauchesco y lo afrancesado, se aprecia en tres niveles: el honor, lo lingüístico «¡Regardez!» y lo físico.

Pero sin duda, el golpe de efecto lo da la intervención del dueño de la pulpería, que provoca la ruptura de la violencia con un regaño de connotación maternal «¡No me pisen las paredes!» indiscutiblemente análogo al «¡No me pisen lo fregado!». El descenso de lo épico a lo doméstico, en una sola frase. En palabras de Vorhaus [1994: 84] «la respuesta salvajemente inadecuada». El pulpero no se maravilla, no se detiene a observar la hazaña gravitatoria de Federico Fábregas, eso le da igual. Su escala de

valores no contempla lo heroico. Se trata de la fregona frente a lo sobrehumano. El contraste entre dos perspectivas tan enfrentadas es rotundamente eficaz.

Inmediatamente después, un *raccord* explicitado por el narrador muestra el momento en que Inodoro es desarmado en plena batalla.



4.2.4.2. Predominio del humor disparatado y la parodia

La parodia sigue vigente en la segunda etapa, con su desmitificación y sus referencias culturales. La voz del narrador, fundamental en el subgénero del folletín que emula Fontanarrosa, utiliza un lenguaje recargado, afectado e hiperbólico.

La magnitud de los enemigos que enfrentan los protagonistas, (un asesino despiadado, El diablo, la propia Muerte) da pie a la desacralización y la degradación como recursos paródicos y grotescos.

Por otro lado, cobra igual importancia lo absurdo. Además de los anacronismos que ya estaban presentes desde la primera etapa, en *Mengano* y *Siete Días* se

incrementan los disparates y la exageración. También, aunque en menor medida, las explicaciones rocambolescas pero verosímiles o de lógica interna. En el siguiente ejemplo, también se observa la intertextualidad a través de la incorporación de una cuarteta muy popular en Argentina. Fontanarrosa [1998: 70]:

NARRADOR.- La indiada subversiva y torva ataca el arreo de Inodoro, roba la gallina campeona y se lleva como rehén a Mendieta, ladrillo mayor de la argentinidad. Inodoro, dispuesto a recuperar su perro, acude a una horrible bruja quien, entre una serie de pavadas, le informa que Mendieta está en manos del temido, odiado, feroz y despreciable Basilisco.

INODORO.- ¿Pa dónde se lo ha yevau, pa dónde? Si los pastos conversaran esta pampa me diría.

NARRADOR.- Ante la súplica del gaucho el viento, aire hecho a empujones, se cuela entre los yuyos y brota del vegetal polifacético y multipartidario una canción antigua y pobre como son las cosas de nuestro acervo nativo.

YUYOS.- En el cielo las estreyas/ en el campo las espinas/ yo vide al Basilisco/ al perro y a la gayina.¹⁰³

Otro elemento cómico que se establece en esta segunda etapa es el juego de palabras así como los equívocos y malentendidos que de él suelen provenir.

Por otra parte, dentro del humor disparatado, cobra relevancia el recurso de la prosopopeya (sobre todo en animales). Aparecen, cuervos¹⁰⁴ sarcásticos y caranchos que cantan canciones testimoniales y boleros; lombrices borrachas; un peludo¹⁰⁵ que se deja utilizar como charango con la condición de que Inodoro no haga percusión en la caja; un zorrino que guía a Inodoro y Mendieta hasta la cueva donde vive el diablo, una gallina que le cacarea en esperanto a Mendieta, etc.

¹⁰³ La cuarteta pertenece al poeta y periodista José Piñeiro Fontenla:

*“En el cielo las estrellas,
en el campo las espinas,
y en el medio de mi pecho,
la República Argentina.”*

Fue considerada anónima durante muchos años y ha sufrido innumerables variaciones desde que fuera creada, la mayoría con tono burlesco. En este episodio de *Inodoro Pereyra*, se respetan sólo los dos primeros versos, en los dos últimos, los cardos le informan a Inodoro que han visto a Mendieta, a la gallina premiada y al Basilisco.

¹⁰⁴ Entre ellos, es destacable la incorporación de un cuervo llamado «El doctor Gentile», los demás cuervos le reconocen que es el único que llegó a juez. Fontanarrosa [1998: 112]. Es, además, una referencia directa al *Dottore*, de la *Comedia dell'arte*. Se trata de un cuervo sumamente instruido en el ámbito jurista, que con terminología técnico jurídica les explica al resto de cuervos (no muy contentos con su llegada, pero obedientes) que no se pueden comerse a los “reos” (Inodoro y Mendieta) porque aún no están en avanzado estado de descomposición, así que les ordena liberarlos y que se marchen a su nido.

¹⁰⁵ En Argentina es una especie de armadillo.

En contrapartida, se aprecia el recurso de la animalización de humanos. Aunque en menor dosis, este mecanismo resulta muy efectivo en el terreno del humor negro. Así, cuando Inodoro Pereyra se entera de que un asesino desalmado está en su casa y probablemente se encuentre con su mujer, exclama: «¡El Escorpión Resolana en mi rancho! ¡Y la Eulogia suelta!» Fontanarrosa [1998: 143] que es doblemente efectivo, porque además de animalizar a Eulogia, propone una inversión (es ella la que significa un peligro para el asesino).

La fusión de estos dos recursos (prosopopeya y animalización) reside en Mendieta, que de vez en cuando recuerda y asume su condición de perro, a veces con dignidad y otras con orgullo herido. En su carácter de *cristiano emperrado*, el mejor amigo de Inodoro está a medio camino entre lo humano y lo animal. Y de acuerdo al aspecto en el que el autor quiera hacer hincapié, sobrevendrá la prosopopeya o la animalización.

4.2.4.3. Continuidad y ratificación del humor negro como esencia

El humor negro ya había sido explotado desde la primera etapa y es otro de los rasgos distintivos de esta historieta. En su rol de antihéroe, el pensamiento de Inodoro Pereyra tiñe de tragicomedia toda la tira cómica.

De la misma manera, el escenario en el que se desarrolla facilita la utilización de una subcategoría del humor negro: el humor triste o amargo. Toda la historieta transcurre en esa pampa extensa y solitaria, sinónimo muchas veces de barbarie y marginalidad y, dentro de ella, el paupérrimo rancho que habita (o al que regresa después de cada aventura). Se hacen reiteradas alusiones a la extrema pobreza, el hambre y las miserias que han tenido y tienen que enfrentar. «**INODORO.**- En mi casa éramos tan pobres que tuitos los años pasaba la langosta y nos dejaba algo» Fontanarrosa [1998: 68].

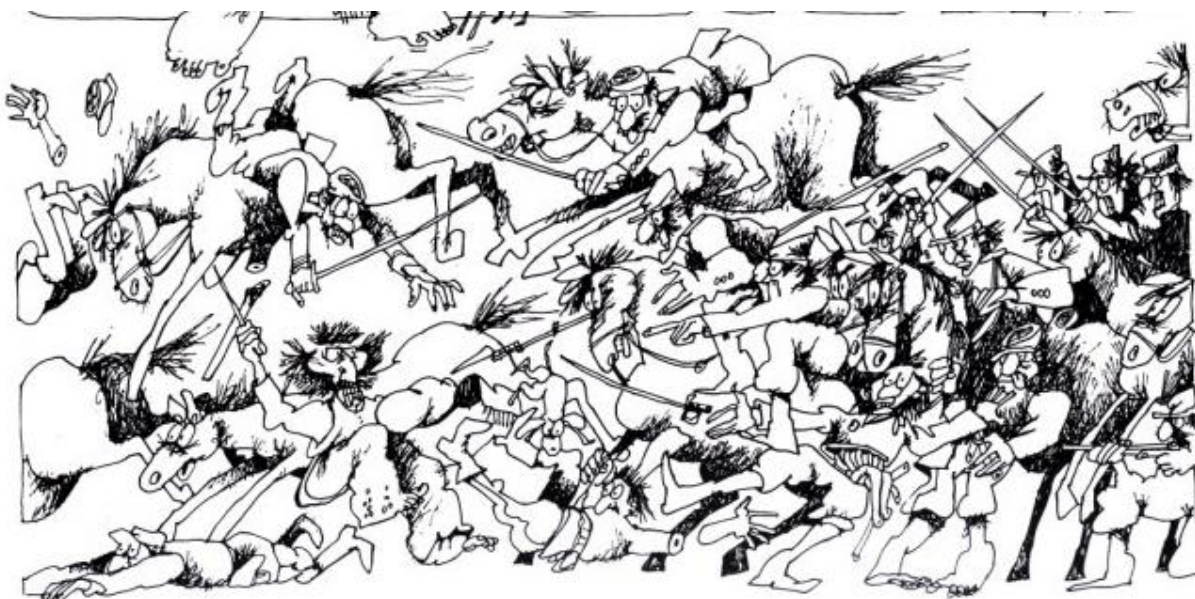
Por otra parte su concubina, Eulogia, que cobra protagonismo hacia la segunda mitad de esta etapa, acentúa la perspectiva grotesca tanto por su fisonomía como por su psicología.

Al margen del escenario y los coprotagonistas, en esta segunda etapa la esencia de la tragicomedia está presente en los argumentos mismos de las aventuras. Inodoro Pereyra y su perro atraviesan situaciones en las que tienen muchas cosas que perder. No los vemos relajados, contando chistes, sino todo lo contrario. En la mayoría de las ocasiones, los vemos temiendo por su integridad, su honor, incluso por su vida.

Un mecanismo que ya apuntaba el rosarino en la primera etapa y que continúa en esta segunda es el quiebre del dramatismo. Generalmente, a la hora de representar una escena de extrema violencia Fontanarrosa se mueve entre tres opciones:

- a) Evitar mostrar ese momento, enseñando la tensión previa y la calma posterior.
- b) Romper la violencia con efectos humorísticos.
- c) Si decide enseñar una feroz batalla, tensa el realismo hasta alcanzar la estética gore.

«El desierto inconmensurable, abierto» Fontanarrosa [1998: 102]



Este fragmento retrata una lucha feroz y desigual. Se trata de una temeraria batalla que libran Inodoro y Mendieta contra un grupo muy numeroso de militares. Se puede observar un alarde exhibicionista de la violencia. La imagen —extremadamente sanguinaria— muestra a Inodoro luchando audazmente con su facón, mientras Mendieta muerde una pierna. No faltan los brazos amputados, los intestinos fuera y las miradas de espanto.

El salvajismo de este combate está enmarcado por dos rupturas de tensión. Justo antes del enfrentamiento, al ser acorralados el gaucha y su perro, los militares los instan a la rendición, pero Inodoro se resiste. En boca de Mendieta recae uno de los más eficaces juegos de palabras¹⁰⁶ que utiliza Fontanarrosa [1998: 102]:

MILITARES.- ¡Ríndansen!

INODORO.- ¡Di ánde! ¡Venderemos cara nuestra derrota!

MENDIETA.- ¿Quién va a comprar una derrota y pa colmo cara?

La batalla se interrumpe sorpresivamente por el toque de «retirada» del clarín del ejército, los militares huyen, se reagrupan y se apresuran a cavar trincheras. Al cabo de un instante, el sargento se da cuenta de que ha sido una trampa de Inodoro, que se hizo con el clarín y confundió a la tropa.

Esta estrategia del gaucha, que pone en evidencia la credulidad de los militares funciona como un contraste entre lo bélico y lo cándido y, paralelamente, es una estrategia narrativa que rebaja tensiones. El efecto cómico se acentúa con una observación afable de Mendieta hacia otra especie animal: Fontanarrosa [1998: 103]:

INODORO.- ¿Está herido, Mendieta?

MENDIETA.- Un cabayo me pisó una pata pero jué sin querer.

4.2.4.4. La antítesis gana terreno

Será en esta segunda etapa tan dinámica donde el rosarino exhiba un repertorio de contrastes que además de generar efecto cómico en sí mismo, aportarán diversidad a la historieta. Con estos mecanismos, la tira adquiere una polifonía que la enriquece. Lo épico será frecuentemente interrumpido por algún detalle disparatado.

Asimismo, la antítesis en muchas ocasiones se convierte en instrumento de la ironía y da pie a múltiples reflexiones sobre la identidad nacional, cuestionando el mito artificial «la naturaleza puramente literaria del “ser nacional” representado por el gaucha» a la que se refería Campra [1982: 41].

¹⁰⁶ El «deslizamiento de lo metafórico a lo literal» y este ejemplo en concreto han sido comentados por Campra [2013: 133].

Dado que la acción transcurre en el campo, muchos de los contrastes tendrán que ver con las perspectivas de lo gauchesco o lo indígena enfrentadas a una serie de contrapuntos relativos a la época o el registro.

El gran contraste de toda la historieta es el que enfrenta a la tradición con la actualidad. Aquí caben todos los anacronismos que contiene la historieta, pero, sobre todo, este recurso se manifiesta en la segunda etapa. En el ambiente gauchesco enfrentado al urbano, es posible encontrar a una «curandera de guardia» Fontanarrosa [1998: 182].

De la misma manera, el universo tradicional indígena sufre las interferencias de elementos contemporáneos. En «Duelo contra el gallo de riña», los indios pampas le explican que utilizan una «flecha teleguiada» gracias a las enseñanzas de un «instructor extranjero: (...) Chatanuga becado seis lunas en la pampa» Fontanarrosa [1998: 61- 62]. Y «En los aduare ranqueles» el cacique Cachul tiene un subordinado «rilaciones públicas» Fontanarrosa [1998: 117] que les informa a Inodoro Pereyra y a Mendieta que deben aguardar un poco antes de ser recibidos.

Otro contraste de relevancia es el que enfrenta al campo y la ciudad. Lo rural y lo urbano¹⁰⁷. La antipatía entre uno y otro estaba muy vigente en Argentina en la época de publicación de *Martín Fierro*. Fue uno de los motivos por los cuales tuvo tanto éxito entre las clases populares, que se identificaban con el gaucho marginado.

En ocasiones, Fontanarrosa exhibirá el desajuste entre pobres y ricos, entre la humildad del gaucho y el glamour de los hacendados. Un desajuste, tristemente vigente y que se puede transpolar a muchas regiones del orbe.

El registro épico también deberá medirse con algunos tonos dispares, generalmente en la voz del narrador, como puede ser la bravura versus lo doméstico: «El ancestral duelo entre el hombre y la bestia. ¡El gaucho y el pollo!» Fontanarrosa [1998: 63]. O bien, lo glorioso versus lo ridículo en Fontanarrosa [1998: 74]:

NARRADOR.- ¡Se estremeció el cielo patrio! ¡La brisa misma se congeló de horror, e Inodoro recepcionó sobre los propios caracuses de su coraje, el aliento terco de una cobardía sorda y menopáusica cual loca estampida de cuises cimarrones!

¹⁰⁷ Este contraste, presentado como «frente a frente el interior y la ciudad de Buenos Aires» también es señalado por Campa [2013].

El ámbito militar tampoco se salvará de la devaluación paródica. A veces habrá un contraste entre su ferocidad y su inocencia o credulidad, acrecentado por la jerga que utiliza, la terminología técnica y su pronunciación rural. Cuando Inodoro arroja las boleadoras, el arma de los indios que los militares desconocen, en un primer momento se sorprenden: «¿Ande las tiró? ¡Nuestro secreto táctico!» Fontanarrosa [1998: 97].

El contraste entre sapiencia e ignorancia muchas veces se presenta en la psicología de un solo personaje: «**MENDIETA**.- [los mamuts] son los precursores del elefante. Los padres del elefante. La mamut y el paput» Fontanarrosa [1998: 128]. Para continuar el efecto cómico, el autor hace que Inodoro crea ciegamente la afirmación de Mendieta.

Del mismo modo, a veces es la terminología científica la que irrumpe en un tono lírico Fontanarrosa [1998: 87]:

NARRADOR.- Pero algo falla y el arma pirotécnica sólo lanza humo debiendo huir nuestros amigos con los ojos de un rojo ceibo, leguminosa flor más conocida como símbolo nacional y menos conocida como Erythrina Cristagalli.

Si se resalta alguna de las habilidades de Inodoro Pereyra en el entorno rural, rápidamente se la contrasta con un elemento inesperado e hilarante Fontanarrosa [1998: 68]:

NARRADOR.- El Renegau debe recurrir a sus condiciones de rastreador para superar el desconcierto que se recuesta en las entretelas criollas de su esencia nacional. Desconcierto sólo comparable al de aquel día en que viera por vez primera un triciclo.

En este sentido, Fontanarrosa a través de la voz del narrador durante este período, esgrime las contradicciones, jugando con la tensión entre los significados. El oxímoron se puede observar en algunas introducciones de los episodios: «el paso sensual de una babosa» Fontanarrosa [1998: 131]; «¡Nuestro héroe, gorgojo altivo!» Fontanarrosa [1998: 191].

4.2.4.5. Evolución hacia la caricatura

En lo que respecta al tono de la historieta, esta etapa puede considerarse de transición. Paulatinamente irá abandonando la sobriedad inicial (tanto del trazo como de la poética del lenguaje) para abrirse paso hacia a una caricatura del dibujo y una domesticación de los temas tratados en la etapa final, de *Clarín*.

No obstante, en *Mengano y Siete Días*, se producirá una eclosión de la épica, siempre en clave paródica, que dará lugar al desarrollo de la expresividad. La clase de situaciones a los que se ven enfrentados los protagonistas promueven que el dibujo retrate pelos de punta, facones agitados, emotividad extrema, ojos llenos de cólera, terror o lágrimas, expresiones rabiosas que enseñan los dientes —tanto en Mendieta como en Inodoro o los militares— sobresaltos, galopes intensos, venas en el cuello a punto de reventar o físicos exhaustos luego de una batalla.

El dibujo va cobrando un estilo más caricaturesco, para acompañar una tonalidad del humor en general más festiva, no tan heroica, que se aprecia en la postrimería de este período.

Los enemigos a los que se tienen que enfrentar Inodoro y Mendieta sufren una cierta devaluación. De ser poseído por El diablo, Inodoro pasa a ser engañado por un par de actores itinerantes y desahuciado de su propio rancho por un roedor. En la última aventura de la segunda etapa, «Una espina en el corazón» Inodoro ni siquiera es protagonista, sino que acompaña a Mendieta, quien sufre el desamor al ser despreciado por una perra de raza perteneciente a una familia rica.

La psicología de los protagonistas se domestica con la interrelación —amistad, concubinato— y con el establecimiento de un hogar —rancho, pequeña hacienda—.

La voz del narrador, por su parte, incrementará las irrupciones de lo coloquial dentro de un tono ampuloso que no se resiste a abandonar. Esta amplitud de registro deja de manifiesto, una vez más, la libertad creativa con la que encaró Fontanarrosa toda la producción de *Inodoro Pereyra, el renegáu*.

En el ámbito de los mecanismos humorísticos, se observa el tránsito de la historieta hacia la caricatura con la incorporación de gags físicos, como pueden ser golpes, caídas, mordeduras, etc. Asimismo, al haber mucha más acción en esta etapa, el registro paródico de la aventura exige este tipo de mecanismos, que funcionan como complemento de los otros tipos de humor.

Hacia el final de esta etapa, se comienza a mostrar la decrepitud física de Inodoro. En el primer episodio de «Encuentro con “El León de Francia”» se lo ve

sometido a un descomunal esfuerzo mientras realiza unas flexiones de brazo. Cuando concluye el ejercicio, se maravilla de poder llegar a las cuatro flexiones sin desmayarse.

4.2.5. Consolidación expresivo lingüística

Como se ha dicho, la reproducción fonética del habla y los giros gauchescos han sido la tónica lingüística de esta historieta desde sus inicios paródicos y se perpetuarán durante toda la publicación.

No obstante, es en este período cuando comienzan a instaurarse una serie de muletillas que le otorgan a la obra una identidad característica. Del mismo modo, permiten que la caricatura se manifieste a través del lenguaje, además del dibujo.

Las muletillas pasan a ser partículas reconocibles incluso fuera del contexto de la historieta, incentivando la empatía con los lectores.

A esta segunda etapa corresponde, entonces, el afianzamiento de locuciones como «*Negociemos, don Inodoro*»; «*Vamos a ver dijo un ciego*»; «*Pal gaucho que tiene espuelas, la Pampa es un corralito*»; «*Como chancho pa' los choclos*»; «*Difícil que el chancho chifle*»; «*Más porfiáu que gallo comiendo tripa*»¹⁰⁸; entre otras.

Por otro lado, se incrementa el uso de los juegos de palabras, que alcanzarán su apogeo en la etapa final. En este ámbito, uno de los mecanismos mejor aprovechados por Fontanarrosa es «la decodificación literal de las metáforas» Campa [2013: 136] en donde se pasa del sentido figurado al sentido literal de un parlamento a otro (del mismo o de diferente personaje).

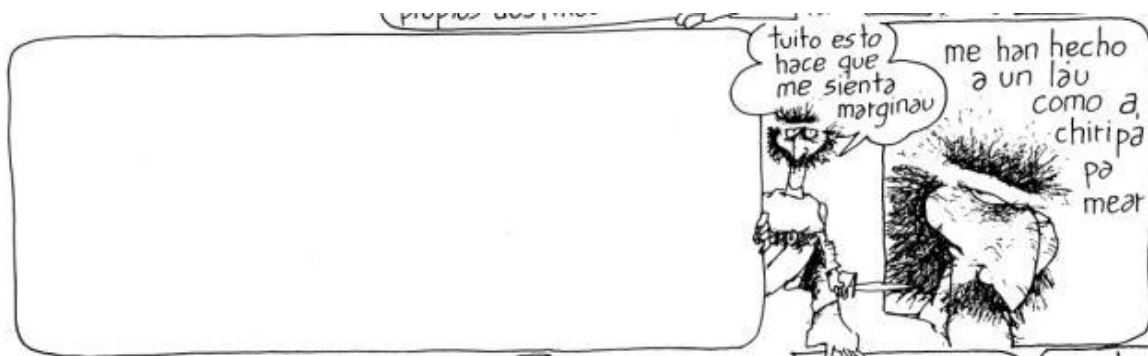
4.2.6. Constante voluntad de innovación

Al igual que en la primera etapa, el autor busca la innovación y la ruptura de códigos. Es una especie de rebelión conceptual que se traduce en desmitificación de lo

¹⁰⁸ Esta muletilla es una de las más longevas en la historieta, fue utilizada por primera vez en el episodio titulado «Eulogía», publicado en *Hortensia* n° 28, primera quincena de febrero de 1973.

solemne, utilización del recurso de la metahistorieta, conciencia de sí mismos de los protagonistas de la historieta como tales; experimentación, alteración de reglas, etc.

En el episodio final de «El desierto inconmensurable, abierto», Inodoro se lamenta de la soledad a la que se ven enfrentados él y Mendieta, luego de haber salvado la vida milagrosamente. Fontanarrosa [1998: 113]:



Merece la pena detenerse a analizar estas tres viñetas y la complejidad de su humorismo. En primer lugar hay una ruptura de código. Vemos al personaje no sólo afuera de la viñeta que delimita su existencia, sino que toca con su mano uno de los bordes y se posiciona al otro lado de la frontera que lo define como ficción. Mira de frente al público y rompe «la cuarta pared» compartiendo un sentimiento directamente con el público-lector.

En ese mismo fragmento se aprecia la polisemia, puesto que los márgenes de la gran viñeta en blanco que lo deja afuera, lo hacen sentirse *margináu*, en el sentido de «desplazado» o «rechazado». Asimismo, esa marginación alude también al momento de la odisea en la que se encuentra, en la que se ha liberado de sus captores pero han quedado, junto a Mendieta, solos y abandonados en el desierto.

Siguiendo con las alusiones de «marginado», aparece el humor negro. Como se ha visto en el Capítulo 2, una de las características principales de los gauchos era su marginalidad. Un injusto sistema social les había denegado el derecho a una existencia digna, a poseer tierra o ganado. Podían ser capturados en cualquier momento y obligados a combatir en el frente, a cambio de una mísera retribución. La voluntad de integrarse al sistema chocaba constantemente con la burocracia de unos y la avaricia de otros. Y así subsistían. Al margen de la legalidad y muchas veces empujados a la delincuencia como modo de vida.

Visualmente también hay una ruptura. La reflexión de Inodoro, la sensación de sentirse marginado, está superpuesta entre dos viñetas, es como si se escapara o sobresaliera a ellas¹⁰⁹. A la izquierda, la gran viñeta en blanco, a la derecha, un primer plano de Inodoro, con expresión cuasiladina.

Está de espaldas al lector, pero gira la cabeza para mirarlo y profiere una reflexión humillante. El humor amargo se manifiesta al compararse el gaucho con un chiripá¹¹⁰, una prenda útil, pero molesta depende para qué menesteres. Hay una cosificación de sí mismo, se convierte en un objeto molesto para una acción que también se expresa de manera degradante («mear» en Argentina corresponde a un registro vulgar).

El episodio se cierra con el mecanismo de la metahistorieta. Un indio les propone al gaucho y su perro que lo acompañen a las tolдерías. Mendieta duda, pero Inodoro le da una razón categórica e inapelable, la consciencia de sí mismos como personajes de historieta. Fontanarrosa [1998: 114]:

INODORO.- ¿Vamos Mendieta?

MENDIETA.- ¿A los toldos?

INODORO.- ¿Y qué otra cosa nos queda? No me afloje, Mendieta. Que nos están leyendo...

4.3. Tercera etapa: 1977-2007 en *Clarín*¹¹¹

El retorno al modelo de episodios unitarios, el asentamiento en la querencia y la irrupción de lo cotidiano en *Inodoro Pereyra* son los rasgos característicos de esta última y extensa etapa.

Siendo *Clarín* un periódico de tirada nacional, el volumen de lectores aumentó y se masificó. Fontanarrosa fue consciente de que tenía que encauzar la historieta para

¹⁰⁹ Cabe aclarar que el recurso de la superposición de los globos de diálogos sobre la delimitación de las viñetas es característico en Fontanarrosa.

¹¹⁰ Prenda de vestir típica de los gauchos, que se coloca sobre los pantalones y tiene una forma similar a un pañal.

¹¹¹ En las compilaciones de Ediciones de la Flor, esta etapa se inicia en el volumen 7.

poder llegar a un público no solo más numeroso, sino que más diverso y sin por ello comprometer la calidad de la tira.

La parodia y su infinidad de referencias culturales disminuyeron, pero no desaparecieron. Se incrementó considerablemente el humor disparatado y los juegos de palabras. Los protagonistas siguen siendo personajes marginados y sus psicologías se vertebran en un eje tragicómico. En esta etapa se consolida también el grotesco con recursos como la hipérbole, la animalización y la cosificación.

Inodoro y Mendieta ya casi no viven aventuras en primera persona. «Hoy por hoy, días de gloria yo ya no tengo, Mendieta» Fontanarrosa [1998: 285]. En algunas ocasiones las rememoran, pero generalmente, Inodoro las inventa atribuyéndose hazañas imposibles.

A pesar de todo, la pampa¹¹² —como escenario— mantiene el carácter mágico de permitir que todo tipo de personajes (reales o imaginarios) aparezcan en ella y den con el rancho de Inodoro, Mendieta y Eulogia.

4.3.1. Anclaje en tiempo y espacio

Inodoro y su perro se vuelven sedentarios, reciben las visitas en su rancho —o a lo sumo en las inmediaciones— y mantienen diálogos con ellas plagados de malentendidos y equívocos. Y sin embargo, al comentar las noticias, están mucho más conectados con el resto del mundo (siempre desde una perspectiva rural, lo que es en sí un contraste, es decir, un mecanismo de comicidad). «Inodoro se ha desintelectualizado para crecer periodísticamente» Sasturain [1995: 201].

En efecto, la parodia directa de las obras canónicas ha desaparecido paulatinamente en la segunda etapa y en esta última está casi extinta. Pero Fontanarrosa mantiene la visión paródica —y algunas veces satírica— del mundo, a través de la exposición de personajes tipos, por ejemplo el periodista; la clase alta; los extraterrestres; un gringo cobrador de la deuda externa argentina, un payador perseguido, un militante de Greenpeace, un compadrito de Buenos Aires, etc.

¹¹² «No hay designación inocente. La “pampa”, nombre indígena de la “llanura extensa sin árboles en la América meridional” (es la definición del Diccionario de uso del español, de María Moliner), pasó a ser, en la literatura y en los documentos, “el desierto” es decir, lo inhabitado» Campra [2013: 60].

En los referentes culturales que aparecen e interactúan con Inodoro, sigue conviviendo la alta y la baja cultura. Son destacables Don Quijote y Sancho Panza; los reyes magos; King Kong; el Increíble Hulk o Superman, entre otros.

Es interesante observar el comportamiento de los anacronismos durante toda la historieta. En los inicios de *Inodoro Pereyra*, ambientada aproximadamente en la época de la «Conquista del Desierto»¹¹³ (entre 1878 y 1885) el efecto cómico se conseguía con la intrusión de elementos o comentarios actuales en ese pasado tradicional. En cambio, en esta etapa de *Clarín*, Inodoro vive en una época contemporánea a los lectores y su realidad se ve salpicada y condimentada por anacronismos de la época de la que proviene el gaucho como elemento histórico.

Muchas de las remembranzas de Inodoro, al inicio de esta tercera etapa, desafían cualquier lógica temporal, puesto que, ya instaurado en el presente de los lectores, cuenta anécdotas situadas en la época Rosas¹¹⁴. Este rasgo característico de la biografía de Inodoro Pereyra es advertido por Sasturain [1995: 202]:

Habitando un tiempo laxo y cómodo donde conviven el general Quiroga y los turistas brasileños; un espacio virtual donde son posibles las indiadas de Pincén y Superman, Inodoro no tiene historia ni biografía descriptibles. Sin embargo, ha servido en la frontera, alguna vez anduvo en las montoneras contra Sarmiento, supo ser peón o llevar un arreo de pollos.

El gaucho y su perro encuentran la quietud en este período. La épica, la edad de oro de las aventuras ya ha pasado. La retórica gauchesca se abandona, aunque se mantiene su fonética característica en el lenguaje de unos personajes enfrentados a situaciones más domésticas.

Asimismo se mantienen las muletillas, que nutren los parlamentos y la identidad de la tira. Inodoro Pereyra está «anclado en las circunstancias ocasionales de los titulares, resonador y testigo antes que protagonista» Sasturain [1995: 202].

La defensa de la dignidad y el disimulo del fracaso se mantendrán —firmes y coherentes— durante toda la tercera etapa. No obstante, cabe tener en cuenta un matiz

¹¹³ Denominación polémica desde la corrección política y la visión actual. El desierto no era tal y estaba habitado por pueblos a los que se les negó la categoría de humanos y que fueron arrasados, expulsados o esclavizados.

¹¹⁴ Juan Manuel de Rosas (1793-1877) militar y político argentino de mucha influencia a nivel nacional.

en el temperamento del gaucho, en quien, algunas veces, la altivez heroica deja paso a la vanidad terrenal «**INODORO**.- Es mi símbolo, Eulogia, “Pereyra, el Gayito de la Pampa”» Fontanarrosa [2000: 10].

Será en muchos de los remates donde Fontanarrosa exprese reflexiones irónicas, o bien eche mano del humor triste u amargo para aludir a la realidad que se informa en el resto del diario.

4.3.2. Renovación y caricatura

La historieta en 1977, después de cinco años de publicación, comienza a nutrirse de sí misma mediante muletillas, personajes secundarios y antagonistas habituales. No obstante, en muchas ocasiones será la visita de un extraño el detonante de la acción.

Fontanarrosa era consciente del agotamiento del recurso de la parodia —no solo en el ámbito de la historieta, sino también en el narrativo—, por eso la desplaza a un segundo plano, en beneficio de otros recursos humorísticos. La destreza lingüística alcanzará el esplendor y el humor disparatado en general se acrecentará en este período para renovar la perspectiva humorística.

La extinción de la épica tuvo repercusión en la psicología de Inodoro. Se potencia su tendencia a la pereza, a la dejadez, la falta de higiene y el aprovechamiento de una versión más urbana de la picardía criolla. Es destacable que bastantes episodios de esta etapa comienzan con Inodoro, Mendieta e incluso Eulogia leyendo el periódico y comentando las noticias (desde un enfoque disparatado, claro está).

Hay una degradación de los antagonistas. Los indios y los militares, incluso el Escorpión Resolana, sufren la caricaturización en corporalidad y en su capacidad destructiva. Inodoro ya no se juega la vida contra ellos.

En consecuencia, el tipo de conflicto que el gaucho de Fontanarrosa y su perro deben atravesar en esta etapa se modifica sensiblemente. Con el tiempo disminuirán —casi hasta desaparecer— los enfrentamientos con los militares.

Habrà algún roce con la policía, pero Inodoro cada vez será más acosado por las grandes preocupaciones cotidianas argentinas, como pueden ser la deuda externa, la dificultad de llegar a fin de mes o el fantasma de la inflación (probablemente mucho más terroríficos que un basilisco o El diablo).

Por su parte, aumentarán los duelos domésticos, enmarcados en su humilde rancho, «las pequeñas delicias conyugales» Gociol [1998], alguna rebelión de los animales de su granja y el azote de una bandada de loros vehemente, que hostigará al gaucho sin piedad. Con el tiempo, estos loros se convertirán en el principal enemigo de Inodoro, su motivación principal es cuestionar la dignidad del gaucho mediante burlas y engaños. Mendieta le advertirá a Inodoro, en reiteradas ocasiones, que no debe permitirles hablar.

Junto a los «loros apátridas»¹¹⁵, aparecerán otros personajes secundarios estables, que ayudarán a articular los argumentos. El chanco Nabucodonosor II; Los caciques Pincén, Chiquitruz y Lloriqueo. También aparecen horneros, vacas, gallinas, hormigas y demás fauna propia del hábitat rural, todos ellos presentados mediante el recurso de la prosopopeya.

Con respecto a su relación con los indios, la hostilidad se irá modificando hacia un trato respetuoso, en la que muchas veces Inodoro acepta su inferioridad numérica. En otras ocasiones, pueden actuar como aliados. Y en última instancia, en esta tercera etapa, el gaucho, su mujer y su perro no tendrán más remedio que ser arrasados por algún malón, pero las consecuencias serán olvidadas en el siguiente episodio. La caricatura permite esa exoneración de la muerte o la destrucción real.

Otro motivo que se repetirá eficazmente en esta etapa es el de Eulogia espantada porque ha encontrado en el rancho algún bicho, insecto, alimaña o monstruo y con gran bullicio reclama el auxilio de Inodoro que acudirá con valentía prudente.

El personaje de Eulogia cobra más protagonismo en esta tercera etapa, sus celos incontrolables (y muchas veces bien fundados) serán el motor de muchos efectos cómicos. A veces sólo para una breve observación de Mendieta o Inodoro, otras veces vertebrando el episodio. Será recurrente el argumento en el que Inodoro y Mendieta se inventan una historia ridícula para poder escaparse del rancho con la intención de gozar de un recreo licencioso.

El dibujo, en general, se esquematiza simplificando los trazos. El tamaño de las cabezas aumenta desproporcionadamente y casi duplica el del resto del cuerpo. La estética de esta etapa final ha sido comparada con las ilustraciones de Florencio Molina

¹¹⁵ Uno de los tantos epítetos que les dedicarán a las cotorras tanto Inodoro Pereyra como Mendieta, a lo largo de toda esta etapa.

Campos¹¹⁶, en contraposición a la estampa recia de las primeras épocas de *Inodoro Pereyra*, donde el modelo parecían ser las ilustraciones de Carlos Castagnino para el *Martín Fierro* de Hernández. El dibujo caricaturesco sumado al tamaño descomunal de la nariz y el carácter salvaje del pelo del gaucho, situarán definitivamente en el grotesco a Inodoro Pereyra y su entorno. Fontanarrosa [1998: 653]:



4.3.3. Incremento de la metahistorieta

Este mecanismo, que se enmarca dentro del humor absurdo, ha sido aprovechado por el rosarino desde la época de *Hortensia*, aunque en los inicios aparecía de manera menos frecuente. Es en 1973, en el episodio titulado «Recital»¹¹⁷, donde Inodoro manifiesta saber que es publicado en una revista. El gaucho, luego de recitar unos versos acompañados de su guitarra, advierte en Fontanarrosa [1998: 43]:

INODORO.- Pa quien no guste mi canto
Tengo una cosa prevista
que se compre una vigüela

¹¹⁶ La semejanza de Fontanarrosa con Molina Campos no se limita al trazo. También hay una afinidad en la concepción artística. Fontanarrosa como creador siempre se posicionó en contra de lo pomposo, de lo elitista. Molina Campos, por su parte, sumergido en la sociedad europeizada de la Argentina de principios de siglo XX, «asume los valores que son justamente “la antítesis de la consagración de las elites”» Rollie y Moneta [1984]; Salas [2010: 5]. Y se podría decir que se posicionó ideológicamente desarrollando su carrera artística en un ámbito poco glamoroso, con una mirada de lo gauchesco a través del humor. Desdramatizando, es decir, presentando de manera alegre, al mítico y sufriente personaje del gaucho.

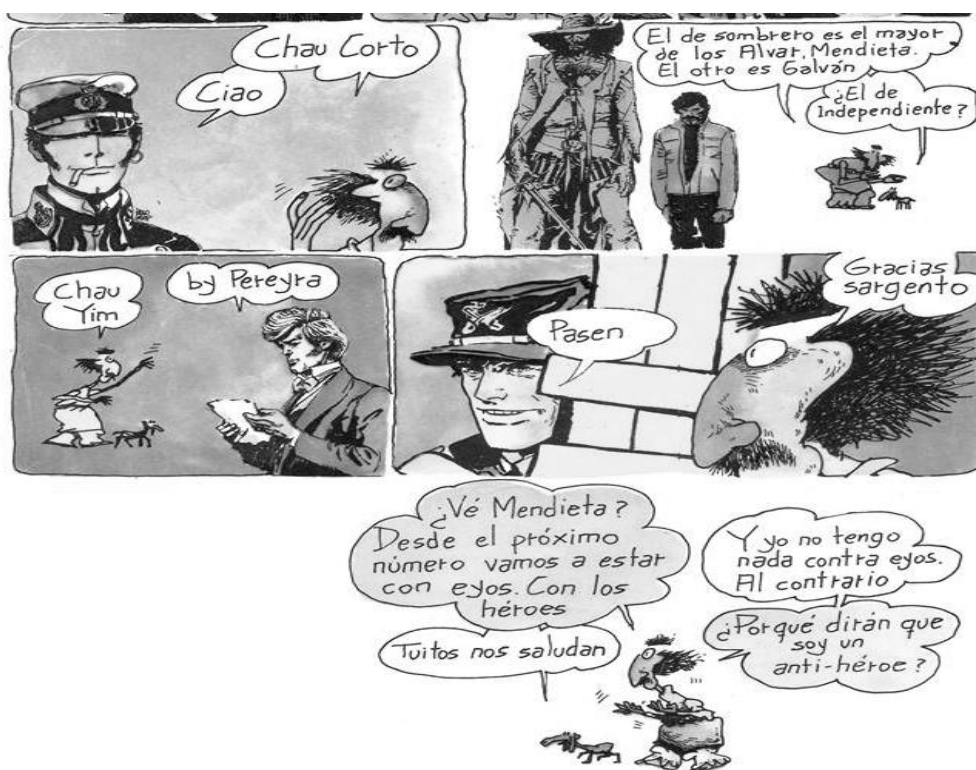
¹¹⁷ Publicado en *Hortensia* n° 41, en septiembre de 1973, p. 17.

o se compre otra revista¹¹⁸.

Luego de lo cual, toca unos acordes resolutivos y saluda al público, inclinándose.

En la metahistorieta, el autor reflexiona sobre el propio género a través de la voz de su personaje. Inodoro Pereyra toma consciencia de sí mismo, como personaje de historieta, medita en torno a eso y comparte sus reflexiones con el público.

Estos guiños al lector se ven incrementados en los inicios de la etapa de *Clarín*. Probablemente como eco de los análisis críticos que fueron surgiendo a raíz de su éxito y difusión a nivel nacional. En algunas conversaciones con Mendieta, por ejemplo, Inodoro se pregunta por qué le han asignado la condición de antihéroe. *Skorpio extra* n° 2 de noviembre 1978:



Además de reflexionar sobre este tipo de disparidad, Fontanarrosa utiliza la metahistorieta¹¹⁹ como una herramienta más de la desmitificación.

¹¹⁸ Este fragmento también ha sido analizado por Foster [1989: 39], quien llama la atención sobre el mecanismo de comicidad basado en la «elocuente inautenticidad».

En el episodio «La horma de los valientes» la historieta retoma el tono épico y nos muestra a Inodoro y Mendieta cabalgando desde hace una semana, huyendo de los indios. En determinado momento, el caballo no resiste más y se derrumba. Inodoro y Mendieta comprenden que serán asesinados y enfrentan —con dignidad intermitente— el final de sus días. El remate trae un giro inesperado, cuando los indios que acorralan al gaucho y su perro, en vez de matarlos, se asoman a la viñeta —como si se tratase de una foto— por el afán de notoriedad. Fontanarrosa [1998: 288]:



4.3.4. Preponderancia del ingenio verbal

Todos los recursos humorísticos de Fontanarrosa se afianzan en esta etapa pero sobre todo, serán los juegos de palabras los que cobren un ritmo vertiginoso. En particular, el desplazamiento de lo metafórico a lo literal. «**MENDIETA.**- (Leyendo el periódico.) Se dictaron nuevas medidas para el agro (...) Choclos: 35 centímetros. Zanahorias: 22 centímetros. Espárragos: 40 centímetros»¹²⁰.

En «Pa saber quién va a yorarme», pueden apreciarse en los primeros cuadritos, una concentración de juegos de palabras que conducen al equívoco, así como una prosopopeya de objeto y la animalización de Eulogia. Inodoro y un vecino de clase alta hablan sobre la inseguridad, comentan que han ocurrido varios atracos. Fontanarrosa [1998: 451]:

¹¹⁹ Dentro de la metahistorieta, en este ejemplo se utiliza el *Role - Playing*, «juego en el cual un personaje se asume como producto de una ficción, y se dirige al lector o al autor ficcional y hace comentarios acerca de su identidad y su destino ficcionales». Zabala [2005: 225].

¹²⁰ Fontanarrosa [1998: 250].

VECINO RICO.- ¿Usted no tiene miedo?

INODORO.- Sólo temo al olvido. ¡Tantos héroes no recordados! Algunos cayeron en el negro olvido... Otros, como Falucho¹²¹, en el olvido, simplemente.

VECINO RICO.- ¿Cómo hace usted para cuidar esta extensión tan grande?

INODORO.- Ya es grande. Se sabe cuidar sola. Además, de noche, la suelto a la Eulogia.

VECINO RICO.- (*Señalando a su propio perro.*) Yo no tengo cuchillo, ni pistola ni escopeta. ¡Con Sultán me basta!

INODORO.- ¿Cómo se le ocurrió “Sultán”? ¿Usted tiene algún pariente con ese nombre?

VECINO RICO.- Le íbamos a poner “Kaiser”

INODORO.- Es güeno ponerle uno de esos pulguicidas.

En relación al abandono de la épica, es evidente un trueque que realizó Fontanarrosa, de las refriegas corpóreas a las orales. «De a poco, todo combate o peripecia ha decantado en una esgrima verbal cada vez más densa —no hay pausa: cuadro a cuadro— y de sutileza creciente» Sasturain [2004: 11]. Martignone y Prunes [2008: 70] también destacan este «enorme desafío creativo, el de incluir un (buen) chiste —y a veces más de uno— por viñeta».

En cualquier caso, toda esta batería de juegos de palabras no compromete la temática principal de cada episodio ni su coherencia narrativa. Parte de la solidez de la tira reside en no ser un muestrario de chistes, sino en colocarlos en función de la trama central. Se basa en un esquema aristotélico que respeta el orden tradicional del relato (principio, nudo y desenlace) «donde el principio y el final estuvieran conectados, para resaltar la naturaleza autoconclusiva del género de la tira» Martignone y Prunes [2008: 131].

Solo en algunas ocasiones, se puede observar que los primeros cuadros funcionan con una microhistoria, como un prólogo de temática divergente, en donde el autor predispone a los protagonistas para ser interrumpidos por la trama central. Este procedimiento está relacionado con la gestión del espacio en el periódico, las tiras cómicas tienen determinadas pautas de extensión que deben cumplir¹²².

¹²¹ Se refiere a un personaje legendario argentino. El soldado de raza negra Antonio Ruiz, llamado «El negro Falucho», cuya existencia no está comprobada. Se dice que combatió y defendió su honor en el bando revolucionario, contra los realistas españoles. En Argentina hay calles y monumentos en su honor.

¹²² Fontanarrosa [2004: 15]: «En ocasiones (...) usted comprueba que se va a quedar corto [con el material, situación y cantidad de chistes con los que está elaborando el episodio]. Entonces mete, en los dos o tres primeros cuadritos, una situación encapsulada, pequeña, sin posibilidades de mayor desarrollo, que abre la tira. Situación que no tendrá demasiada relación con el resto del asunto y luego se ligará con

Asimismo, Fontanarrosa [2004] afirmaba elegir los temas en base a dos criterios: por un lado, la adecuación al ambiente rural o las preocupaciones de su gaucho (aunque trabajase en base a paralelismos¹²³) y por el otro, las posibilidades de un tema y cuántos chistes podía desarrollar en torno a él.

Ese trabajar en paralelismos tiene que ver con la capacidad del humorista de plasmar los chistes en dos niveles, uno más terrenal, en base a lo cotidiano de la pampa y otro más elevado, en el ámbito de las alusiones, mediante las cuales podía elaborar una crítica social que el lector captaba. De esta manera, el autor aúna la señalada dicotomía entre la comicidad y el humorismo. Martignone y Prunes [2008: 131]:

...si quería hablar de la emigración de los jóvenes sin trabajo al extranjero, hacía que llegara a ver a Inodoro un gaucho joven que se iba a las tolderías debido a la falta de oportunidades. En función de eso, armaba todo un largo chiste moviéndose en dos niveles; así, por ejemplo, Inodoro puede decir que los indios pampas piden visa para vivir entre ellos o el muchacho sostiene que al menos podrá lavar vasijas para ganarse el pan.

Los temas tratados son variados. Reflejan la actualidad desde la perspectiva del gaucho, pero siempre son reconocibles por el lector. Ya sea por el conocimiento de una realidad compartida o por el poso biográfico en común. Todo cabe en la pampa de *Inodoro Pereyra*. Un terruño, un trozo de patria que engloba las circunstancias históricas, los referentes de ficción, el devenir de los acontecimientos políticos, los cambios de gobierno, de año y estaciones, los mundiales de fútbol y la fiebre aftosa.

Sin afán de pretensiones, Fontanarrosa creó un universo literario que fue creciendo con los años. Donde la profundidad psicológica de los personajes y la dimensión de sus ocurrencias era inversamente proporcional al reducido paisaje de línea/horizonte, árbol y ranchito.

el tema central de forma natural o arbitraria. (...) Estos temas encapsulados son útiles, pero no es de lo más pulcro como procedimiento. Prefiero que arranque y termine con el mismo tema».

¹²³ Es decir, podía hablar de los avances de la reproducción asistida, a través del personaje de su cerdo semental, Nabucodonosor II.

Agustina Rimondi: «Mal pero acostumbraú»: el humor negro
en la historieta *Inodoro Pereyra*, de Roberto Fontanarrosa

CAPÍTULO 5. TIPOS DE HUMOR UTILIZADOS Y COMPLEJIDAD

5.1. Esquema de mecanismos

La taxonomía propuesta está hecha en base a los mecanismos y recursos humorísticos que la historieta de Fontanarrosa contiene. Por lo tanto, no pretende ser un esquema teórico aplicable a cualquier obra humorística, sino una descripción del objeto de estudio de esta tesis en particular.

Este esquema sintetiza las casi trescientas páginas de análisis de cada episodio, poniendo en relieve los mecanismos más significativos y frecuentes.

Las secciones de humor negro, grotesco y absurdo vertebran la segunda parte de esta tesis doctoral. La misma, al ser de naturaleza monográfica, no está ordenada de manera cronológica, sino que persigue un criterio de predominancia de los recursos humorísticos utilizados.

La tercera columna refleja la complejidad humorística de la historieta. La hibridez es un recurso habitual que permite la lectura de un mismo episodio, incluso de un mismo parlamento, desde diferentes niveles.

Las palabras resaltadas en negrita advierten sobre la relevancia de esos elementos dentro del corpus.

TIPOLOGÍA DE HUMOR	MECANISMOS	HIBRIDEZ DE MECANISMOS
PARODIA	<ul style="list-style-type: none"> - Del universo gauchesco y el folclorismo (literatura gauchesca, retórica empleada en los festivales folklóricos, juego con algunas convenciones de género, escritura fonética, etc.) - Intertextualidad: referencias literarias, cinematográficas e incorporación de otros personajes de ficción - Simplezas, ignorancia redundante 	<p>PARODIA - GROTESCO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Degradación, desmitificación e irreverencia, lo monstruoso devaluado - Inodoro antihéroe - Criollización de personajes ajenos al ámbito gauchesco
SÁTIRA	<ul style="list-style-type: none"> - Humor étnico, reírse de otras nacionalidades o grupos sociales diferentes 	<p>SÁTIRA - GROTESCO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Humor gráfico: caricatura
IRONÍA	<ul style="list-style-type: none"> - Eufemismos - Hipocresía - Picardía criolla en Inodoro - Sarcasmo, mordacidad, cinismo, respuestas socarronas 	<p>IRONÍA - ABSURDO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Contrastes (antítesis): pasado-presente; campo-ciudad; tradición-actualidad; ficción-realidad; sapiencia- ignorancia; culto-rústico; contrastes entre registros
HUMOR NEGRO	<ul style="list-style-type: none"> - Lucha por la dignidad (disimular o justificar el fracaso) - Rupturas de tensión: sobrecogimiento, espeluzno y sensibilidad quebrados - Padecimiento y violencia devaluados - Gore - Ironía trágica - Humor políticamente incorrecto (desde el punto de vista actual) 	<p>HUMOR NEGRO - GROTESCO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Grotesco abismal de Kayser - Humor amargo o triste - Angustia vital - Danzas de la muerte - Desacralización - Fantasmagorías - Bestiario fantástico (hibridez con parodia y absurdo) - Animalización (bestialidad, brutalidad) - Marionetas trágicas
GROTESCO	<ul style="list-style-type: none"> - Tragicomedia - Grotesco bajtiniano: carnaval, disfraz, hipérbole física (gordura, fealdad, desproporción, decrepitud), hipérbole psicológica (celos, ignorancia, orgullo, bestialidad, emotividad, fanfarronería), referencias sexuales esperpénticas. - Espíritu festivo y alborotado (sorpresas, gags físicos, <i>slapstick</i> narrativamente justificados) 	<p>GROTESCO - ABSURDO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Grotesco ornamental: negación del espacio, juego de líneas y marginalidad - Hibridez humano-animal/vegetal - Universo onírico - Cosificación - Mecanización del lenguaje (muletillas) - Prosopopeya - Inversión (en hibridez con ironía), errores del pensamiento y mundo al revés - Degradación hiperbolizada - Humor gráfico en desproporción o desintegración del personaje - Máscara grotesca - Contradicciones (hibridez con ironía)
ABSURDO	<ul style="list-style-type: none"> - Juegos lingüísticos: epigramas; neologismos; diglosia; distorsión de significados; nombres alusivos. Anfibología: decodificación literal de la metáfora; retruécano; calambur - Anacronismos - Redescubrimiento de objetos cotidianos - <i>Nonsense</i> - Ruptura de la cuarta pared - <i>Deus ex machina</i> - Metahistorieta 	

5.1.1. Análisis del esquema

A simple vista, resulta evidente que la eficacia de la historieta se basa en la multiplicidad de los recursos humorísticos utilizados por Fontanarrosa. De la misma manera, dicha variedad —a veces fusionada— fue determinante para la longevidad de la tira, impidiendo que *Inodoro Pereyra* fuese corroída por la saturación.

Ciertamente la parodia, en proporción, no es la que más peso tiene a lo largo de toda la historieta, pero se la sitúa en primer lugar por su carácter fundacional. Y porque parte de la psicología de Inodoro (uno de los ejes de la historieta) se conformó desde la desmitificación. No obstante, cabe recordar que este recurso se fue abandonando a medida que la historieta se perpetuó, para evitar el desgaste.

Lo que queda claro es que, esencialmente, la historieta está sostenida por el trinomio HUMOR NEGRO + GROTESCO + ABSURDO, las tres tipologías presentes a lo largo de los treinta y cinco años que duró la publicación. Por este motivo, la segunda parte de esta tesis profundiza sobre los mismos.

Dentro del humor negro es destacable la defensa de la dignidad y el humor triste y amargo de los personajes; mientras que el humor absurdo se manifiesta con más frecuencia en los juegos lingüísticos y la perspectiva disparatada de los protagonistas. Los rasgos del grotesco, por su parte, atraviesan la historieta tanto en el formato como en la fábula, a la vez que suelen impregnar el resto de tipologías humorísticas.

En contadísimas ocasiones el humor optimista se presenta en los remates, brindando la sensación de final feliz. Se manifiesta mediante la expresión de ilusiones. Si habla de la mala situación económica, el optimismo se apoya en el refrán «Siempre que llovió, paró»¹²⁴; el retorno de la democracia se compara con andar en bicicleta: si uno aprendió, aunque pase mucho tiempo, no se olvida de cómo hacerlo.

En «La última voluntad» una vaca que está por ser llevada al matadero le pide a Inodoro que con su cuero se fabrique una pelota de fútbol y que la llenen con aire de la pampa; le explica al gaucho, ilusionada: «¡Qué más puede querer el espíritu de una vaca, que andar saltando sobre el verde césped!». El episodio, contextualizado en el

¹²⁴ Popularizado en Argentina en la década del '80 del siglo XX, por el humorista televisivo Alberto Olmedo (rosarino, como Fontanarrosa).

mundial de fútbol de 1990 en Italia, tiene un remate optimista. Fontanarrosa [1998: 543]:



5.2. La parodia como génesis

«“Decir como diría”, escribir escuchando. Palabra que evoca otras palabras, lenguaje apoyado en el lenguaje. En los textos, en las narraciones de Fontanarrosa (que incluyen la historieta) el lenguaje es la materia, el objeto y el primer tema» Sasturain [1995: 158].

Como se ha dicho, la parodia tiene un carácter fundacional en *Inodoro Pereyra*. La historieta nace como ejercicio paródico de diferentes lenguajes. La retórica folclorista, el universo gauchesco, el radioteatro, el folletín, el cine, etc. son devaluados mediante la imitación burlesca utilizando la hipérbole, el absurdo o la introducción de elementos anacrónicos.

Dotada de una gran carga intertextual, la parodia es el recurso más analizado¹²⁵. Fontanarrosa lo utiliza de manera habitual como fuente de comicidad en toda su obra, tanto en la narrativa como en el humor gráfico. No obstante, con el paso del tiempo fue prescindiendo de la misma por el agotamiento que puede provocar¹²⁶. En la historieta

¹²⁵ Y por este mismo motivo no es objeto central de estudio en esta tesis. No obstante, es innegable su relevancia como germen de *Inodoro Pereyra*; incluye irreverencia, degradación y en ocasiones se presenta hibridada con el grotesco.

¹²⁶ «Tanto en su obra gráfica como en la escrita, Fontanarrosa se acerca al humor de la misma manera: al principio con voluntad paródica y, luego, con la ambición de una autonomía referencial, o sea, con una ampliación de registro» De Santis [2000]. «Inodoro, Boogie, Best Seller, el escritor E.E. Etchenique no 100

del gaucho este recurso se concentra en las dos primeras etapas. Fontanarrosa en Russo [1998: 20]:

Con el tiempo, casi he dejado de lado la búsqueda de inspiración en libros o en el cancionero gauchesco. Por otra parte, en una parodia, el relato se completa con el conocimiento que el lector tenga de lo parodiado, cosa que dudo en un público tan masivo como el de *Clarín*.

Sasturain [1995: 157-158] (que describe a la parodia como un acto de escribir y leer simultáneo¹²⁷) parte de una distinción para explicar la técnica paródica del rosarino: «...la parodia alude y evoca; la caricatura subraya y simplifica (...) Fontanarrosa, entonces, se mueve en la parodia como en un espacio personal, paradójicamente propio (...) no es una coartada o una muleta sino un mecanismo válido en sí».

También señala una evolución en la técnica paródica de Fontanarrosa (con respecto a toda su obra). Al principio, el humorista se recreaba en variaciones lúdicas de los argumentos originales, pero poco a poco desarrolló «mecanismos más sutiles de evocación del texto original» como tonos, universos, impostaciones, modulaciones, estilos. Sasturain [1995: 159-160]:

...es evidente que se trata del juego infinito de las alusiones, evocaciones, guiños y referencias a otros mundos u organizaciones verbales (...) London, Conrad, Melville, Hemingway, Quiroga, Miller, Pratt contaron lo suyo como registro de su experiencia; Fontanarrosa escribe —y dibuja sus historietas— como registro y testimonio de sus lecturas.

Por otro lado, en *Inodoro Pereyra* la intertextualidad paródica se hace presente al citar directamente fragmentos concretos de la literatura gauchesca, letras de tangos,

son simplemente el resultado de “una imitación burlesca de un género serio”, según la acotada definición del diccionario, sino la disección con bisturí de esas escrituras para construir una propia, cuya efectividad va más allá de la utilización de los mecanismos estudiados. Fontanarrosa repetía que quería dejar a un lado la parodia como recurso literario —y de hecho iba desplazándola lentamente— en busca de una voz propia. Sin embargo, ya en el modo en que interpelaba los otros géneros estaba la impronta de su originalidad. Los aforismos de Etchenique son una hilarante seguidilla de efecto extraordinario. Ya no es posible volver a leer a ningún autor de aforismos sin ser atravesado por la risa: el género original ha sido vulnerado» Gociol y Naranjo [2008: 20].

¹²⁷ También advierte que Borges la define como «una operación más intelectual, más cautelosa, más civil (...) y menos soberbia que la invención de una historia, de un estilo, una escritura» y agrega que es «más sincera en tanto asume la intertextualidad» Sasturain [1995: 157].

canciones folclóricas o parlamentos cinematográficos¹²⁸. La parodia en estos casos se presenta al modificar levemente estos fragmentos o presentarlos en un contexto opuesto a su original, por lo que cambia su significación, casi siempre devaluándose¹²⁹.

En este sentido, el humorista con frecuencia transponía el tono solemne a lo familiar como proponía Bergson [2008]. «Es en la representación del registro coloquial, doméstico, cotidiano, en donde la maestría de Fontanarrosa se hace evidente» Atienza [2008: 56].

La parodia, como recurso humorístico, tiene matices y gradaciones en la creatividad de su ejecución. Critchley [2010: 51] la define como «la reducción deflacionaria de lo sublime»; mientras que a la burla heroica la explica como la «elevación épica de lo insignificante». Ambas vertientes (la decadente que fagocita lo excelso y la altisonante que glorifica lo trivial) están presentes en la historieta de Fontanarrosa. La pomposidad de la retórica folclorista se parodia tanto al exagerar ridículamente sus giros, como al utilizar su lenguaje grandilocuente para exponer hechos banales.

El lenguaje gauchesco también es parodiado desde la escritura fonética y el hábito de entender la existencia a través de comparaciones o metáforas basadas en el entorno rural cotidiano. La historieta remite a un amplio universo gauchesco que se ve extrañado con la incorporación de personajes de diversa índole, reales o ficticios. La desmitificación también se manifiesta al «criollizar» a muchos de estos personajes o bien, al tratarlos con irreverencia.

Asimismo, la psicología de Inodoro —en su naturaleza de antihéroe— se construye desde la degradación de la épica, las exhibiciones de simplezas, ignorancia

¹²⁸ Atienza [2008: 55-56] destaca este recurso de Fontanarrosa como «polifonía del discurso lingüístico». Su trabajo analiza otro libro de humor gráfico del autor: *Los clásicos según Fontanarrosa* (que parodia algunos clásicos de la literatura): «A partir de Bajtin, sabemos que no existe la palabra en el vacío, que ninguna es inaugural. Toda palabra que se dirige a un objeto lo encuentra rodeado de un “anillo discursivo”, constituido por la constelación de palabras ajenas ya dichas acerca de él. Así, cualquier objeto ya está cubierto, oscurecido, iluminado, penetrado, por ideas y puntos de vista generales, por valoraciones y acentos ya expresados. La conciencia de esta naturaleza dialógica del lenguaje está presente aquí, de modo que se entrecruzan palabras, modos de hablar, dichos, refranes populares, múltiples guiños al lector que convierten a la historieta en un texto abierto, rico y flexible, pasible de diversos niveles de lectura».

¹²⁹ Campra [2013: 126] señala este extrañamiento en algunas citas: «tanto en las alusiones explícitas como en las encubiertas, la cita suele estar más o menos sutilmente descolocada respecto a su sentido originario. A veces se trata de una mera modificación del contexto en que se la utiliza».

redundante o las altas expectativas que tiene de sí mismo y que están sentenciadas a estrellarse contra la realidad. La parodia se hibrida con lo grotesco en muchas de esas degradaciones y también cuando lo monstruoso se devalúa. En las primeras épocas es frecuente la disminución de lo terrorífico hasta lo risible.

Thomson señala la relación interdependiente que suele haber entre parodia y grotesco. La parodia en sí es la degradación de un material previo con finalidad burlesca (aunque se relaciona más con el homenaje, en oposición a la sátira, que siempre conlleva crítica).

El grotesco incluye a la degradación entre sus rasgos. Pero no significa que toda la parodia sea grotesca. La relación entre las dos tipologías se puede equiparar a «la relación entre lo esencial y lo accidental: la parodia es usada ocasionalmente para generar un efecto grotesco global» Thomson [1972: 40-41].

Para ilustrar esta afirmación, Thomson propone el poema de Bertolt Brecht *Legend of the Dead Soldier*¹³⁰ en donde el contenido pertenece a la estética grotesca, mientras que la balada —como composición poética— está muy relacionada con los temas heroicos y patrióticos, por lo que se genera un efecto paródico al utilizarla para contar el suceso escatológico.

5.2.1. Refutar al *Martín Fierro*

En su condición de texto referencial, el *Martín Fierro*¹³¹ es una fuente recurrente de la intertextualidad. Un texto ficticio que ha nutrido el imaginario colectivo y una hipótesis sobre la que se ha edificado el (siempre cuestionable) «ser nacional»¹³².

¹³⁰ La balada cuenta la historia de un soldado que por orden del káiser se levanta de la tumba y, a pesar de su descomposición mortuoria, vuelve a luchar en una guerra que no acababa.

¹³¹ Campra [2004: 312]: «Uno de los reconocidos poderes de la literatura (y no por reconocido menos sorprendente) es el de crear figuras que asumen la función de referencia ejemplar para la realidad. Así ha sucedido con el gaucho: al pronunciar esta palabra, la imagen que se presenta no es la de un ser histórico, sino la de un personaje de ficción, y particularmente el protagonista del poema de Hernández».

¹³² Campra [2004: 329]: «...del mismo modo que lo que más fácilmente recordamos son las palabras de una canción, otra de las razones por las que la memoria escoge un texto es porque escucha su voz, o por lo menos la presume. Por eso *Martín Fierro* se ha instalado en un lugar inconmovible: porque aunque nunca lo hayamos oído, nuestra memoria concede a ese personaje ficcional un estatuto de persona como lo concede al payador de Atahualpa, sin detenerse en su carácter de documento».

Cuando se mencionaron las fuentes de las que bebe Fontanarrosa para desarrollar esta historieta, se habló del proceso de institución del gaucho (ya extinto) como modelo de identidad a través de la literatura gauchesca. Raúl Dorra denominaba a este proceso como el paso «de una mimesis espontánea» (en donde las clases marginadas se sentían identificadas, sobre todo con la *Ida del Martín Fierro*) «a una mimesis programática» (cuando el discurso oficial utilizó su lectura para decretar una identidad, una «demagogia patrioter»). Dorra [2003: 256]:

No puede por eso extrañar que, en el extremo, este combinado ejercicio de la mimesis haya podido provocar un repliegue crítico que más de una vez tomó la forma de la parodia. Los frecuentes anacronismos de las aventuras del gaucho Inodoro Pereyra —y aun sus gestos surrealistas— ponen en *crisis* a un cierto folclore nacional que, suponiéndose una “continuidad natural” —una *mimesis*— del libro de Hernández, no conseguía sino caricaturizarlo. Esta *crisis* es una forma de hacer resonar la voz —*aquella* voz— en su doble deformado. Como en todo legítimo humorismo, aquí hay una quiebra de fondo, un temblor o una crispación que se introduce en la risa. Ello ocurre, creo porque la lectura —¿o metalectura?— de Fontanarrosa se hace, ella también, desde esa reserva de la original voz de Fierro.

El canto IX de la *Ida*, en el que Cruz abandona filas para unirse al gaucho de Hernández, es uno de los episodios más emblemáticos, «una escena que la literatura gauchesca ha establecido como paradigma del coraje, la solidaridad, la amistad» Campra [2013: 132].

Un grupo de policías acorrala a Martín Fierro y este, lejos de amedrentarse, lucha con bravía dando muerte a algunos, pero sin conseguir revertir lo desparejo del enfrentamiento. Entonces uno de sus perseguidores decide apoyarlo: «¡Cruz no consiente /que se cometa el delito/ de matar así un valiente!» Hernández [2004: 53]. Entre los dos consiguen vencer a los adversarios, unos mueren y otros se fugan. A partir de ese momento aúnan sus destinos, luego descubrirán que tienen biografías paralelas, que comparten penas análogas «Ya veo que somos los dos/astilla del mismo palo» Hernández [2004: 64].

Ya sea desde la ficción o de la crítica literaria, el personaje de Cruz (más bien su actitud) fue elogiada, convertida en símbolo e incluso denostada, por traición¹³³. De

¹³³ Barcia [1973: 218]: «Las interpretaciones del gesto de Cruz son disímiles. Torres entiende que presta ayuda a Fierro porque es “otro gaucho desgraciado y perseguido como él, valiente y poeta” (...) Rojas dice: “Sintió tocado su corazón por la simpatía fraternal y por la admiración heroica, pasándose del bando perseguidor a la parte del perseguido valeroso (...) Frente a estos entusiasmos, (...) la voz condenatoria y

entre las reelaboraciones creativas, destaca «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)». En una «arriesgada acrobacia intertextual» Campra [2013: 137], Jorge Luis Borges descifra los motivos por los cuales Cruz decide cambiarse de bando y luchar al lado de Martín Fierro. Borges [1986: 118]:

Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desaforada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro.

Fontanarrosa también acude al emblema literario de Hernández para desarrollar su parodia de lo gauchesco. «Cuando se dice adiós» Fontanarrosa [1998: 19] es el episodio elegido para inaugurar el primer tomo de las compilaciones de la historieta¹³⁴. La escena planteada, con el grito del soldado equivalente a Cruz, es perfectamente reconocible por el lector argentino y «se sella así la ubicación en el sistema de la gauchesca y la confirmación de sus valores» Campra [2013: 132].

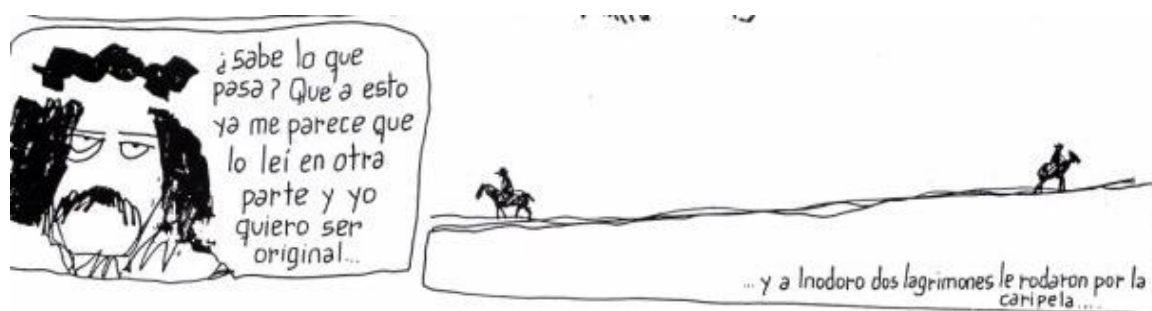


sombría de Martínez Estrada (...) [para quien Cruz] es traidor, ladino, oportunista, indigno: es la caricatura de Fierro». Para Borges, en cambio, el gesto de Cruz es el símbolo del hombre que se encuentra a sí mismo.

¹³⁴ Ya se ha comentado (en el apartado 3.2.1. Leves alteraciones en el orden de los episodios) que originalmente este episodio fue el segundo publicado en la revista *Hortensia*. No obstante, es imposible (y probablemente innecesario) determinar cuál creó primero, porque según cuentan los biógrafos de Fontanarrosa, en esa época se dedicó a realizar de manera simultánea diversos materiales paródicos que luego le entregó, por intermedio del humorista Crist, al director de la revista *Hortensia*.



Pero, como la gran mayoría de los estudios ya han señalado, Inodoro Pereyra decide apartarse del modelo preestablecido. Declina la propuesta de huir hacia las tolderías y prefiere recorrer su propio camino ficcional.



García Canclini [1989: 317] destaca lo significativo de esta elección de Fontanarrosa: «La historieta del autor introduce la preocupación del arte por la innovación en la cultura masiva y, al mismo tiempo, la réplica de Inodoro sugiere que la historia cambió y no es posible repetir a Martín Fierro».

Campra [2004: 331]: «La escena final (...) muestra dos figuras, dos minúsculas siluetas que sobre sus caballos se alejan en direcciones opuestas por la línea que dibuja el horizonte. Van hacia donde van los personajes de toda lectura. Es decir, ese espacio donde la memoria, con su trabajo a la vez vagabundo y terco los elige como punto de partida para otras aventuras: entre ellas, la de la identidad».

Alén [2010] considera que «es fácil identificar una toma de postura estética en el discurso de la gauchesca: escapar de las anquilosadas reglas del género para lograr un producto nuevo. El chascarrillo se configura así en una verdadera declaración de

principios para el personaje»¹³⁵. Además, señala el trazo grotesco de los dibujos y los considera como un gesto deliberado de irreverencia «al modelo gauchesco original y a todo tipo de gauchesca».

En este sentido, ya había señalado Sasturain [1995: 194] que «el personaje de Fontanarrosa es impensable fuera del contexto que lo vio nacer: la corrosión y el desenfado que campeaban en *Hortensia* y *Satiricón* de aquellos años, rara mezcla de hiperintelectualidad y sentido de lo popular están desde los inicios del personaje y lo fundan».

Palacios [2014a: 275] desmenuza el episodio descifrando cada cita intertextual, cada alusión, cada guiño. «El efecto que construye el texto de Fontanarrosa es el de una máquina paródica que actúa a velocidad vertiginosa». Y considera la elección del final como un retorno a la gauchesca tradicional desde el cual reescribir «una nueva gauchesca».

Pero fue Campra [1982, 2004 y 2013: 132-133] quien llamó la atención por primera vez sobre este gesto intertextual ya que «Para el personaje del gaucho, la fuente ineludible es, naturalmente, el *Martín Fierro*». Más adelante, también señaló que la misma escena se evoca en la aventura «El desierto incommensurable, abierto» pero «esta vez dando la vuelta al resultado». Fontanarrosa [1998: 104]:



¹³⁵ Alén [2010: 7]: «...en la obra de Fontanarrosa no hay tanto una búsqueda de licuar constructos culturales como de hacer un sano desmenuzamiento en clave de risa de todas aquellas estatuas de papel maché fosilizadas por el discurso oficial, ya sea por intereses políticos o por facilismos culturales del saber enlatado y listo para consumir».



Si en la primera reescritura *Inodoro Pereyra* se asume como ficción: «lo leí en otra parte y yo quiero ser original...» en esta segunda intertextualidad, el gaucho de Fontanarrosa se sitúa en la realidad.

La situación es mucho más cercana a la escena matriz. El gaucho está en el medio de la pampa, acorralado. La contienda ya ha empezado, él ya ha matado a un par de soldados antes de apelar a la intertextualidad como salvoconducto. Sin embargo, en esta ocasión no es Inodoro quien decide apartarse de la versión canónica sino todos sus adversarios, al unísono. La lealtad hacia la tropa implica la traición hacia la fábula original, desconcertando a Inodoro.

El gaucho descolocado ya no se dirige a los personajes análogos en su naturaleza ficticia (Martín Fierro, Cruz) sino al autor, José Hernández. Y no solo eso, sino que se instaure a sí mismo en la realidad. Es Inodoro quien vive realmente el enfrentamiento con los policías y comprueba en carne propia que una de las escenas más emblemáticas de heroísmo, lealtad y camaradería entre dos marginados no ha pasado así. A Hernández solo le han contado una versión adulterada.

Es mucho más que un guiño de Fontanarrosa al lector. Es una alusión sutil que hace tambalear al modelo parodiado y, por consiguiente, a la red intertextual que en torno a él se ha tejido. Una irreverencia de Fontanarrosa que toca directamente Hernández y su gaucho modélico mientras impugna, de paso, la inspiración del «ser

nacional», los fundamentos de la identidad y hasta la sublime «proyección hernandiana»¹³⁶ que Borges plasmó en la biografía apócrifa del sargento Cruz.

5.3 Expresividad en los dibujos

Como se apuntó en la introducción, los personajes de Fontanarrosa no habitan las viñetas solo para contar chistes, sino que desde su marginalidad deben atravesar una realidad adversa. Por eso tienen una psicología profunda, coherente incluso en sus contradicciones. Del mismo modo, su corporalidad es retratada con una precisa correlación entre sus emociones y su gestualidad.

Esta teatralidad inherente del dibujo de Fontanarrosa se manifiesta en la actitud de sus personajes. Todos los que aparecen en el cuadrado-encuadre¹³⁷ actúan, sin excepción. Constantemente. Aunque sean personajes secundarios. Aunque no tengan texto.

La aventura «El desierto inconmensurable, abierto»¹³⁸ (publicada en la segunda etapa, cuando los episodios tenían carácter de continuidad) comienza con los militares solicitando la ayuda de Inodoro para descifrar el funcionamiento de un arma arrojada de los indios (las boleadoras) «El ejército necesita de tuita tu cencia, Pereyra». Fontanarrosa [1998: 97]:

¹³⁶ Barcia [1973: 210].

¹³⁷ Según el estrecho vínculo estético que une a la historieta y el cine. Rivera [1992: 22] considera que la historieta es «el fruto del desarrollo tecnológico vinculado con la captación visual de la realidad y su reproducción en imágenes (...) podemos llamar *neográfica* a la historieta que se apoya sobre la forma de percibir y de contar del cinematógrafo, con sus distintos tipos de planos, sus picados y contrapicados, sus *close-ups*, su técnica de iluminación, su valorización del volumen y del espacio, su empleo del punto de vista, sus montajes, sus encuadres, su lenguaje óptico, sus *raccontos*, etcétera». La segunda etapa de *Inodoro Pereyra* es la más representativa del estilo *neográfico* al que se refiere Rivera.

¹³⁸ Campra [2013: 125] recuerda la posición privilegiada que tiene la literatura hispanoamericana en el conjunto de referencias intertextuales de *Inodoro Pereyra*. Por ejemplo, señala el título de este episodio, que es un verso del poema épico *La cautiva* (1837), del escritor argentino Esteban Echeverría (1805-1851).



Al recurso cómico de «redescubrimiento de objetos cotidianos» se le suma la actitud temerosa de los subalternos y Mendieta. El hecho de presentarlos en un gesto análogo (Mendieta se esconde detrás de Inodoro, los soldados se esconden detrás del sargento) animaliza a los militares. Todos observan fijamente y con aprensión a las boleadoras, cuya peligrosidad se anula en reposo, como bien sabe el lector.

La expresividad persistente en el dibujo proviene de la infancia y juventud de Fontanarrosa, cuando era asiduo lector de historietas. En una larga entrevista con Braceli¹³⁹, el humorista explica que, a pesar de la técnica inmejorable en los dibujos de algunos historietistas, no eran capaces de comunicar las emociones de los personajes, y lo dejaban impávido.

¹³⁹ Fontanarrosa, en Braceli [1992: 32-33]: «Tengo algunas objeciones que hacer a ciertos famosos historietistas. (...) Alex Raymond o John Prentice, con Rip Kirby. Me dejaban impávido. Es decir, todo el dibujo me parecía irreprochable, no se le podía detectar un error, o argumentar que sus personajes estaban incómodos. Pero no me emocionaba. Eran ese tipo de dibujantes en donde todo iba bien, hasta que empezaba la acción. Allí la expresividad no lograba tensarse. Alguien le gritaba a alguien: “¡Te odio!” y la expresión de su cara podía estar diciendo: “Hoy le ha salido muy sabroso el bizcochuelo, señora Forrester”. O esos dibujantes que hacían historias de señoritas. (...) Por otra parte, esos héroes, esas señoritas, casi siempre estaban dentro de una casa, como yo. (...) Nunca estaban como Kirk, como Hazard, como Buz Sawyer, como Bull Rooket. Estos andaban a campo abierto, al aire libre, precipitándose a tierra con un avión, o agarrándose a trompadas con una banda de traficantes de opio».

Otro defecto que solía encontrar era que el trazo de algunas mujeres no tenía otra finalidad que el lucimiento estético. Fontanarrosa, en Braceli [1992: 32-33]:

...esos dibujantes que hacían historias de señoritas. No eran historietas. Eran desfiles de modelos. Las minas [mujeres] se la pasaban posando. Hablaban y se levantaban el pelo y miraban hacia el lector. Alguien les había dicho que las estaban mirando. Alguien les había pasado la infidencia de que las espiaban. No se concentraban en la letra ni en la historia. Sólo querían ser lindas y gustar.

5.4. Híbridez de mecanismos¹⁴⁰

Un rasgo distintivo de *Inodoro Pereyra* es la híbridez de muchos de estos mecanismos, que se relacionan con la capacidad del autor de plasmar en un mismo fragmento de la historieta dos o más niveles de lectura del mismo material. Así, un gag físico puede enmarcar metahistorieta, juego de palabras (equívoco basado en la polisemia), grotesco (irrupción y evidencia de la torpeza), parodia e ironía. Fontanarrosa [1998: 200]:



¹⁴⁰ En el CAPÍTULO 4, ya han sido analizados otros ejemplos emblemáticos de este fenómeno, en concreto, los episodios:

- «Pa qué mentar mi tapera» Fontanarrosa [1998: 53].
- «Encuentro con “El León de Francia”» Fontanarrosa [1998: 214].
- «El desierto inconmensurable, abierto» Fontanarrosa [1998: 113].



Toda la historieta es una gran síntesis de mecanismos que es preciso aislar, para su comprensión general en el esquema. Dicho entramado humorístico está en la naturaleza de Fontanarrosa y —en general— en la naturaleza propia de la historieta, (como se ha apuntado en el CAPÍTULO 2 de esta primera parte) «género constitucionalmente híbrido» García Canclini [1989: 314]. Esta proliferación y concentración de recursos, lejos de romper la armonía del material, constituyen la cohesión de la obra.

Fontanarrosa era especialmente diestro manejando el tempo de las conversaciones, un ejemplo de diálogo vertiginoso plagado de recursos humorísticos es el octavo episodio¹⁴¹ de «El desierto inconmensurable, abierto». Inodoro y Mendieta han sido estaqueados¹⁴² en el desierto y abandonados por los militares. Con espanto, descubren que unos cuervos los están sobrevolando con la intención de comerlos. El gaúcho y su perro discuten con las aves carroñeras, tratan de salvar su vida mediante argumentos que los cuervos retrucan con lógica aplastante.

En este debate se pueden observar: prosopopeya, anacronismos, humor negro (terror ante la posibilidad de ser comidos), humor triste (pobreza); grotesco en la cosificación de Mendieta e Inodoro (transformados en comida, desde la perspectiva de los cuervos); alusión a refranes, fonética y léxico gauchescos. Fontanarrosa [1998: 111-112]:

INODORO.- ¡Juira bicho sotreta! ¡Comedor de bichos juntos!

CUERVO 1.- ¿Ah, no? Como si ustedes se los comieran vivos.

¹⁴¹ Este número le ha sido asignado para una mejor organización del análisis. En la compilación, el episodio no tiene título ni numeración, aunque tiene carácter de continuidad.

¹⁴² Tortura que consiste en atar al suelo a las personas -y en este caso también al perro- mediante cuatro estacas que sujetan sus extremidades.

INODORO.- ¡Comen carne podrida!

CUERVO1.- No ganamo como pa heladera¹⁴³

CUERVO 2.- ¡Vos comés ocote¹⁴⁴ y naides te dice nada...!

CUERVO 3.- Tata... ¿cuándo almorzamos?

MENDIETA.- Tienen que esperar a que seamos juntos, caracho.

CUERVO1.- Podemos dir picando algo. Un ojito tal vez. Me han criado pa eso.

En ocasiones la hibridez puede encontrarse en un fragmento de discurso muy pequeño. En «Tu nombre me sabe a yerba», al rancho de Inodoro se acerca un aludido Superman, que se presenta como «Clar Kent». Él héroe está intoxicado con kriptonita y descubrirá que ésta tiene el mismo compuesto que la yerba mate. Mendieta e Inodoro tratan de ayudarlo pero no saben cómo, no hay médico ni curandera. Fontanarrosa [1998: 257]:

INODORO.-...la curandera que había se acogió a los maleficios de la jubilación.

En esta afirmación del gaucho se puede señalar: ironía (guiño del autor a los lectores, por el conocimiento compartido de las noticias); juego de palabras mediante una locución gramatical con leves alteraciones¹⁴⁵ (en el lenguaje legislativo la locución habitual es «beneficios de la jubilación»); humor triste o amargo (por la referencia a las pésimas condiciones económicas en las que suelen encontrarse los pensionistas en Argentina).

Asimismo, es destacable uso del doble sentido, mediante la ambigüedad en la elección del sustantivo, dado que «maleficio» tiene connotación negativa pero además, es una palabra que pertenece al campo semántico de la brujería y la magia negra. Por lo tanto, afecta a la mísera jubilación y también a la curandera.

5.5. Proceso de elaboración de la historieta

5.5.1. La idea antes que el dibujo

¹⁴³ Nevera.

¹⁴⁴ Intestino grueso de la vaca, víscera comestible no considerada carne.

¹⁴⁵ Lo que Freud [1972a] denominaba «condensación con ligera modificación».

Consultado por su proceso de trabajo creativo, en diversas entrevistas el autor manifestó conceder más importancia a la idea y la palabra que al dibujo. En el documental emitido por canal à, *Grafonauta* [1999], el rosarino explicaba:

Cuando tengo solucionado el diálogo y la historia de Inodoro Pereyra, tengo solucionado el 70 por ciento de la cosa solucionada. Lo demás es un paso mecánico, que me costará más, me costará menos, pero de alguna forma el dibujo va a reflejar esa cosa que yo quiero contar.

En ese sentido, el narrador prevalece antes que el dibujante y deja entrever la voluntad de una estructura aristotélica a la hora de articular la historia.

5.5.2. Elección del tema: potencialidad humorística y remate

Fontanarrosa [2004: 13] explica que, a la hora de escribir un nuevo episodio de *Inodoro Pereyra*, lo primero que debía decidir era el tema sobre el que giraría la historieta. Si había algún tema de la actualidad (reflejado en el periódico donde se publicaba) que se pudiera vincular con la realidad de su gaucho, elegía ese. Si no encontraba nada que considerase oportuno, entonces recurría a una carpeta de anotaciones, algo así como un fondo creativo donde guardaba argumentos que se le iban ocurriendo para poder utilizar en esas ocasiones¹⁴⁶.

Sobre la vinculación de la temática general con el gaucho, cabe señalar que Fontanarrosa sabía encontrar conexiones prodigiosas.

En el episodio «El mundo en siete días»¹⁴⁷, Fontanarrosa habla de la problemática del agujero de ozono en la atmósfera. Una estrella cae sobre la cabeza de Inodoro, Eulogia le reprocha no haber tapado el agujero de ozono. Inodoro y Mendieta se quejan de lo mal que está hecho el mundo, por construirlo con prisas, en siete días. El gaucho pretende tapar el agujero de ozono con adobe, como si fuese una gotera. Se sube al techo del rancho, pero éste se hunde, provocando la caída de Inodoro y otro agujero más para arreglar.

¹⁴⁶ Fontanarrosa [2004: 13]: « Hay un tumulto de páginas donde yo voy anotando ideas sueltas, frases, situaciones o tontos juegos de palabras. Veamos: “Sea un domador en veinte lesiones”».

¹⁴⁷ Fontanarrosa [1998: 459], publicado originalmente en *Clarín* (1987).

Por lo tanto, en este episodio se trata la cuestión medioambiental, la teología y la sociología. Hay gags físicos (golpes y caídas); absurdo; degradación; irreverencia y crítica social (denuncia de los privilegios de los ricos del hemisferio norte frente a los pobres del hemisferio sur). Todo integrado. Como destaca Vorhaus [1994] «Las mejores frases de todo escrito cómico cumplen con tres objetivos: cuentan la historia, cuentan la verdad y cuentan un chiste».

Como se ha indicado en el análisis de la tercera etapa (en el CAPÍTULO 4), además de la adecuación «gaucho-argumento», el otro criterio que tenía en cuenta Fontanarrosa para elegir un tema era la cantidad de chistes u ocurrencias que podía realizar en torno a él. Del mismo modo, el autor consideraba importante conseguir un buen remate, porque de esa manera podía encauzar una historia coherente que lo condujese hasta él. Fontanarrosa [2004: 14]:

Si no sabemos hacia dónde vamos, nos perdemos. Veamos: el hallazgo de un buen tema nos ha significado resolver un 30 por ciento del problema. Pues bien, el descubrimiento de un digno remate nos resolverá el otro 30%. Incluso a veces, debo confesar, doy casualmente con un chiste, o con una situación que configura en sí, un buen remate para una historia. Entonces, desandando desde allí, armo la trama desde el comienzo.

Asimismo, Fontanarrosa le daba importancia al remate, como unificador del tema de cada episodio, pero nunca estuvo de acuerdo en que dicho remate cargara con toda la responsabilidad sobre la hilaridad de la aventura. Es decir, que el remate era importante para la coherencia narrativa, pero no era determinante para la absoluta eficacia cómica del episodio. «Confíe, a este final lo defenderemos con otros chistes más chiquitos» Fontanarrosa [2004: 15].

5.5.3. Estrategias del discurso

Para contar las historias de *Inodoro Pereyra*, Fontanarrosa utilizaba una serie de técnicas relacionadas con el ámbito de la dramaturgia y, como derivación de ésta, del lenguaje cinematográfico.

La psicología de los personajes sobre los que gravita la historia es vital para el buen funcionamiento del humor. En el modo de ser de los protagonistas, residen

muchos de los efectos cómicos, sin detrimento de la jocosidad propia de las situaciones planteadas.

Los personajes son complejos, con perspectiva cómica, defectos y una dosis de humanidad que los acercan a público Vorhaus [1994]. Con esa solidez psicológica se enfrentan a las situaciones en las que el autor los sumerge. Y no se limitan a contar chistes, sino que cada uno de sus parlamentos, acciones y emociones proviene de la situación que atraviesan.

Hay coherencia dramática tanto en la historia como también en el comportamiento de los protagonistas. La comicidad surge a partir de las reacciones de los personajes y no sólo de una sumatoria de ocurrencias. Todo esto dota de verosimilitud a la historieta y de eficacia a su humor.

Los protagonistas sufren en carne propia los avatares que transcurren en la historieta. Y en consecuencia, se enfadan, se asustan, se indignan, se desesperan. Los personajes secundarios suelen ser disparadores de situaciones.

Fontanarrosa consideraba al cine como una gran influencia creativa a la hora de desarrollar su humor gráfico. Preguntado por la relación entre la historieta y el cine, el humorista contesta en Braceli [1992: 27]:

La historieta es un paso medio, es una especie de cine. Diría que es un eufemismo del cine. Cuando hago mis historietas yo siento que filmo. Cuando pienso cada cuadrillo lo hago con la certeza de que tengo una cámara de cine en la mano.

Entre las estrategias narrativas que Fontanarrosa utiliza, se pueden citar la anticipación de un personaje, comentando hazañas o características suyas antes de que aparezca en la historieta; el retraso —incluso, en ocasiones, la omisión— de la lucha o enfrentamiento final, para generar tensión (se transmite más carga dramática cuando se prepara el conflicto que cuando éste estalla)¹⁴⁸; la irrupción de gritos desde la extraescena, que tardan dos o tres cuadritos en explicarse o la elipsis, entre otros.

¹⁴⁸ En el CAPÍTULO 4, en la descripción de la segunda etapa de *Inodoro Pereyra*, se han detallado las variantes narrativas que utilizaba Fontanarrosa, a la hora de representar una escena de extrema violencia:

a) Evitar mostrar ese momento, enseñando la tensión previa y la calma posterior.
b) Romper la violencia con efectos humorísticos.
c) Si decide enseñar una feroz batalla, tensa el realismo hasta alcanzar la estética gore.

Asimismo, durante la segunda etapa, la voz del narrador tenía un gran peso, tanto para hacer una sinopsis de lo que había ocurrido, describir las emociones de los personajes o para animar a la continuación de la lectura.

En su relación con el lector, Fontanarrosa suele apelar a la complicidad, mediante diversos guiños. Sin embargo, en determinadas ocasiones, para conseguir el efecto de la comicidad, el rosarino emplea la dosificación de la información para inducir el equívoco. En este esquema de «desconcierto - aclaración» el lector puede compartir el punto de vista de Inodoro, Mendieta o un interlocutor de ambos.

Un ejemplo de este recurso se encuentra en el episodio «Depredativo Pereyra: tigrero»¹⁴⁹, el gaucho y su perro supuestamente ayudan a un cazador que busca perdices. En el anteúltimo cuadrado, el lector se da cuenta de que no colaboran con el cazador sino con las perdices, Mendieta les da la voz de alarma, para que puedan escaparse y vivir.

Los giros inesperados pueden producirse por un comportamiento contradictorio del propio personaje. Bergson [2008] menciona este procedimiento cómico habitual, de realizar la acción que se acaba de censurar con argumentos sólidos. Hay dos episodios memorables de la primera etapa que utilizan dicho recurso de contradicción y giro inesperado en el remate:

«El peludo incandescente»¹⁵⁰, en donde dos hombres de buena posición y ropas del siglo XIX, llegan desde Buenos Aires para comprarle el rancho a Inodoro Pereyra. Quieren la casa del gaucho para instalar «peña» —un centro tradicional— y lucrar con él. Le preguntan a Inodoro cuánto pide por su rancho. Él se ofende y les expone un arsenal de motivos por los cuales es imposible tasarlo, siendo el principal que lo ha construido con sus propias manos y se siente emocionalmente aferrado a su casa. Finalmente los echa, por no pegarles. Cuando los hombres se marchan, el gaucho protesta y expresa sus verdaderas intenciones, totalmente incoherentes con las excusas que había antepuesto: «**INODORO PEREYRA.**- Qué peña ni peña... Acá lo que hay que poner es un “café - concert”».

Asimismo, en «Muerte de una comadreja»¹⁵¹, la comadreja del rancho de Inodoro y Eulogia se está muriendo. Ellos hablan de ella con cariño y preocupación. Se

¹⁴⁹ Fontanarrosa [1998: 258].

¹⁵⁰ Fontanarrosa [1998: 51].

¹⁵¹ Fontanarrosa [1998: 55].

presenta un hombre de ámbito rural y ofrece comprar al animal, ya que conoce una forma exquisita para cocinarlo. Inodoro, con afectación rechaza la oferta en defensa de la muerte digna de la comadreja, en la misma naturaleza que la vio vivir. Resignado, el hombre se marcha. Entonces Inodoro le pide a Eulogia que consiga los condimentos para elaborar la receta que le había explicado el hombre, dando a entender que serán ellos los que se coman a la comadreja, preparándola de esa manera sabrosa.

CAPÍTULO 6. INODORO PEREYRA: DIGNO, COMPLEJO Y PUNTO DE ENCUENTRO

«Y llegó ese gaucha atolondrado, grandilocuente, poéticamente desquiciado, mezcla de Juan Moreira y Groucho Marx: Inodoro Pereyra» Russo [1998: 20].

6.1. Evolución

En una historieta tan longeva, es razonable que el protagonista haya sufrido modificaciones tanto físicas como psíquicas¹⁵². Sin embargo, hay un rasgo psicológico que el gaucha de Fontanarrosa mantuvo a lo largo de toda la publicación: la defensa de su dignidad. Esta característica esencial es el motor de la mayoría de sus (re)acciones, al mismo tiempo que lo define como individuo.

La transformación de Inodoro Pereyra puede analizarse desde tres puntos de vista, —de lo evidente a lo intangible—: Lo gráfico, lo físico y lo psicológico.

Con respecto a lo gráfico, ya se ha comentado una mutación del dibujo, desde una sobriedad inicial hacia la caricatura de la etapa final.

Por su parte, la involución física de Inodoro proviene de una degradación de lo épico, a medida que avanza la historieta. En la tercera etapa, donde ya casi no hay epopeya, pierde peso, altura y masa muscular, o más bien, lo concentra todo en su nariz de inmensas proporciones. Russo [1998: 21]:

INODORO PEREYRA.- En los '70 luché contra el Escorpión Resolana. En los '80 contra los loro, laj hormiga y el indiaje. En los '90 contra el paso 'el tiempo, la reuma y la sartriti.

En el episodio «Un azulejo roncador» un estanciero le propone a Inodoro que sea el jinete de su caballo de carreras. Inodoro acepta, vanidoso, y fanfarronea sobre sus

¹⁵² Se han comentado algunos aspectos de la transformación del personaje de Inodoro Pereyra en el CAPÍTULO 4: EVOLUCIÓN DE LA HISTORIETA. Antihéroe prototípico que lleva una existencia adversa. Como estrategia de supervivencia suele ostentar una valentía o bravuconería al inicio contrastada con una cobardía final. Ignorancia, bestialidad, fracaso crónico con las mujeres, modo de ser esperpéntico, pero, sobre todo, digno.

habilidades como jinete y picador. Está tan entretenido presumiendo de sus conocimientos que se distrae y se pierde la largada. Gaucho y caballo quedan anonadados en el punto de partida mientras el resto de competidores sale disparado hacia la meta. En el final del episodio, mientras el Inodoro asume el fracaso, tiene un diálogo con Mendieta que da constancia de la instauración de la decrepitud física en ambos personajes. Fontanarrosa [1998: 448]:

INODORO.- Es raro, Mendieta... Echó tanto viento el otro pingo, al largar, que me resfrió... Nunca me había pasáu.

MENDIETA.- ¿Sabe lo que ocurre, don Inodoro? Vamos entrando en la edad del “Nunca me había pasáu”.

La decadencia física de Inodoro y su perro también responde al menoscabo de sus enemigos. El mismo gaucho del inicio, que alardeaba de tener «sangre mocoví»¹⁵³, mientras desafiaba a patrones, trataba de cazar a un león, se enfrentaba a la muerte o superaba una posesión demoníaca, en su tercera etapa-edad será, sistemáticamente embaucado por la verborragia astuta de los loros.

En cuanto a lo psicológico, el protagonista también atraviesa una conmutación importante. En los inicios, donde la parodia tenía mucho peso, la personalidad de Inodoro Pereyra está fuertemente arraigada a la tradición, al universo folclorista. Todo transcurre en una especie de esoterismo rural. Los episodios se presentan como apariciones fugaces y los pensamientos y actos de Inodoro responden sobre todo a ecos del folclorismo —festivales y literatura gauchesca—, aunque también tiene referencias tangueras, cinematográficas y —muy esporádicamente— a la cultura popular urbana, como el lenguaje publicitario. Sasturain [1995: 197]:

Al no definirse sino como una ausencia, un repertorio de gestos, esta primera imagen del Inodoro (...) opera por reflejo, como resonador de situaciones que vienen a su encuentro encarnadas en tipos y formas que ya están cargadas de sentido y son reconocibles para el lector.

En la segunda etapa, el formato de la aventura con continuidad le otorga dinamismo a sus acciones y cierta apertura al presente del lector, con recursos como el

¹⁵³ Los mocovíes eran aborígenes que habitaban territorios correspondientes hoy en día a las provincias argentinas de Chaco, parte de Santiago del Estero y, más tardíamente, al norte de Santa Fe. Constituían un pueblo cazador, recolector y muy guerrero.

de la metahistorieta, por ejemplo. Con una importante carga narrativa, su personalidad se va forjando a golpe de aventura y se estrechan los vínculos afectivos con Mendieta y con el propio lector.

En la tercera etapa, los treinta años que publica en *Clarín*, la mentalidad de Inodoro se acerca paulatinamente a la del urbanita. A pesar de seguir habitando el ranchito perdido en la pampa y vestir con chiripá y botas de potro, el estrecho contacto con la actualidad argentina provoca que el pensamiento del gaucho se convierta en la del «argentino medio, en general de buenas intenciones, pero irremediabilmente contradictorio: ingenuo en su soberbia, pícaro en su dejadez, solidario en su egoísmo» Martignone y Prunes [2008: 132].

En este sentido, cabe establecer un matiz con respecto al carácter urbano de Inodoro. Ciertamente, ya desde el primer episodio de la compilación el narrador incorpora fragmentos de tangos: «Tirao por la vida de errante bohemio»¹⁵⁴; «La lucha fue cruel y mucha»¹⁵⁵. Sin embargo, siendo el tango un género musical eminentemente urbano¹⁵⁶ la época a la que remiten estos fragmentos le otorga al episodio un tinte antiguo y nostálgico, que conecta, además, con la «argentinidad» en su conjunto.

En la tercera etapa, en cambio, sin perder nunca la perspectiva gauchesca, Inodoro y su perro comentan las noticias que leen en el periódico, dedican parte de algún episodio a la publicidad «pa ganarse unos patacones» Fontanarrosa [1998: 265] o asesoran políticos en campaña electoral.

En cualquier caso, uno de los planteamientos constantes en la historieta es la oposición campo-ciudad. Inodoro, Mendieta y Eulogia son seres de campo. Cuando el gaucho de Fontanarrosa es exhortado a enumerar tres virtudes y tres defectos de los habitantes de la ciudad, el gaucho contesta con ambigüedad irónica. Más allá del efecto contradictorio y humorístico de su sentencia, se aprecia una voluntad de distanciarse del tipo social que está escrutando. Russo [1998: 21]:

INODORO PEREYRA.- El hombre de la ciudá es ahorrativo, entrador y tiene facilidad de palabra. Pero también es avaro, atropellador y charlatán.

¹⁵⁴ Verso que pertenece al tango *Anclao en París* (1931) Letra: E. Cadícamo, Música: G. Barbieri.

¹⁵⁵ Fontanarrosa [1998: 19]. El verso original es «La lucha es cruel y es mucha», pertenece a al tango *Uno*, (1943) Letra: E. Santos Discépolo, Música: M. Mores.

¹⁵⁶ Rioplatense, gestado en Buenos Aires y Montevideo.

Y sin embargo, desde su ranchito, conoce a Serrat, lee el periódico, identifica —con espanto— al fantasma de la inflación, junto a Mendieta se horroriza ante una nube sospechosa de ser soviética y radioactiva, se emociona con los mundiales de fútbol o sufre en primera persona las presiones de la elevada deuda externa argentina.

Mientras tanto, trenza chinchulines, cría gallinas, es asolado por las vinchucas que habitan su rancho o lleva a su cerdo reproductor a la Exposición Rural Argentina. Dicho así, pareciera contradictorio, sin embargo, la historieta no transmite sensación de incoherencia. Y es que Inodoro Pereyra, como personaje, es un punto de encuentro entre el campo y la ciudad, entre el pasado y el presente, entre lo trágico y lo cómico, entre el ser nacional y sus ideales¹⁵⁷.

6.2. Paradigma de la dignidad

Siempre que era preguntado acerca de su historieta gauchesca, Fontanarrosa hacía hincapié en la dignidad de Inodoro Pereyra. El humorista definía a Inodoro como «un legítimo antihéroe que trata de afirmar su dignidad en un mundo que fundamentalmente no le pertenece» Rivera [1976: 61].

Desde el inicio, inspirado por *Martín Fierro* —su primer referente literario—, Inodoro se enfrenta a una partida de militares. Fontanarrosa [1998: 19]¹⁵⁸: «...el hijo e mi Tata no se rinde!» su actitud de «comadreja enfurecida» junto a un inesperado auxilio —con reminiscencias crucianas¹⁵⁹— le otorgan el éxito en la contienda.

En el segundo episodio de la compilación demuestra que también sabe digerir una derrota. Se amedrenta ante el tamaño descomunal de un contrincante amoroso y al

¹⁵⁷ García Canclini [1989] Considera a Inodoro como un ensayo, en registro de humor irónico, para «replantear la oposición entre unitarios y federales» dicotomía que enfrentó a la política (centralismo versus federación) durante el proceso de organización nacional, en la primera parte del S. XIX.

¹⁵⁸ La publicación original de este episodio data de 1972.

¹⁵⁹ Como se ha indicado en el apartado de parodia, el militar de la historieta tiene la misma actitud del personaje «Cruz» en *Martín Fierro*, rebelándose ante su tropa a favor del gaucho acorralado.

marcharse se dice a sí mismo que, en realidad, casi no le gustaba la bella Manduca¹⁶⁰. Esta justificación del fracaso, para salvaguardar la dignidad, es un atributo esencial en la personalidad de Inodoro Pereyra.

Enmarcado en el humor negro, este procedimiento requiere un distanciamiento del propio dolor, una voluntad de mirar hacia adelante, de sobreponerse. En el éxito, es lógico que la dignidad se reafirme automáticamente, pero ante el infortunio la relación de cada ser humano con su propia dignidad puede dar cuenta de su naturaleza. La diferencia entre el abatimiento y el coraje, como actitud ante la vida.

Esta herramienta de supervivencia a veces se ofrece como gesto solidario a un tercero. Al final de «El ángel exterminador» el ángel caído se lamenta de no haber podido vencer a la plaga de hormigas, luego de varios fracasos aparatosos, Inodoro lo consuela « ¡No se me achique, Ángel! Las hormigas eran más que nosotros» Fontanarrosa [1998: 89]. Asimismo, más adelante, cuando la amistad de Mendieta en Inodoro ya está afianzada, tendrán este gesto de manera recíproca, para sobrellevar sus desventuras.

Otra variante de este recurso es la refutación de la derrota mediante el «no darse por vencido ni aún vencido»¹⁶¹. En «Practicando yoga», Inodoro intenta, en vano, domar a un caballo que le regalaron los indios pampas. El equino lo tira al suelo, donde el gaucho se queda clavado, de cabeza, en posición vertical. A pesar de la aparatosa caída y la posición incómoda, Inodoro tiene fuerzas para contestar con sorna a la pregunta obvia de Mendieta y desafiar al caballo. Fontanarrosa [1998: 135]:



¹⁶⁰ El personaje de la india mapuche Manduca es representado mediante un dibujo de belleza extraordinaria, realzada por los elogios del narrador: « ¡Manduca! India, bella mezcla de diosa y pantén, charabón grácil, torcaza redomona de la toltería, cuis alado bajo el sol siniestro del desierto». Fontanarrosa [1998: 20].

¹⁶¹ Pensamiento expuesto en el primer verso de *¡Piu Avanti!*, del poeta argentino Pedro Bonifacio Palacios (1854-1917), conocido por el seudónimo Almafuerte.

A medida que se va adentrando en la tercera etapa y el declive físico es evidente, Inodoro aprenderá a aceptar sus limitaciones de manera digna, mediante la honestidad. En «Los mejores del mundo» un periodista entrevista a Inodoro como ejemplo de domador experimentado. Le pide que se monte a algún caballo para hacer unas fotos y el caballo lo tira al suelo, sin contemplaciones. Fontanarrosa [1998: 277]:

MENDIETA.- Jué muy duro el choque con el suelo, don Inodoro.

INODORO.- Lo duro es el choque con la realidad, Mendieta.

A veces la pulsión de su extrema dignidad lo lleva a finales poco felices, como perderse un tórrido encuentro íntimo al negarse a ser sólo un objeto sexual o preferir ir preso, acusado de robar gallinas, antes que ser humillado por Eulogia delante de unos oficiales de policía. «Un paradigma de la honestidad» Fontanarrosa [1998: 416]:



En algunas ocasiones la dignidad de Inodoro puede degenerar en un orgullo desmedido e iniquidad. En «Sorgo “El Griego”»¹⁶², el gaucho instala una escuela de

¹⁶² Fontanarrosa [1998: 275].

truco¹⁶³. Recibe un alumno cretense y lo somete a un «examen de ingreso», una pequeña partida.

En primera instancia, durante los preparativos, el gaucho se muestra muy comprensivo y paternal, asumiendo su rol de profesor. Pero ni bien comienza la partida, el alumno lo derrota de manera fulminante. La incoherente reacción de Inodoro es inmediata: monta en cólera y lo suspende. Finalmente se marcha sin dar explicaciones y haciendo caso omiso a Mendieta, quien deberá disculpar su mal proceder ante el alumno.

6.3. La vía de la jactancia

La defensa a ultranza de su propia dignidad muchas veces lo hace caer en el orgullo ciego o en una vanagloria poblada de mentiras evidentes. Fontanarrosa [1998: 448]:

HACENDADO.- Se dice que usted es muy buen jinete.

INODORO.- Soy descendiente del mitológico centauro, mitá hombre mitá dinosaurio.

En «El ocaso del loco» un investigador le pregunta a Inodoro Pereyra por qué no ha sido reclutado para pelear contra los indios. La respuesta del gaucho rezuma petulancia. Fontanarrosa [1998: 237]:

INODORO.- Ah... es que me riservan pa alguna guerra grande. Contra Uropa, por ejemplo.

INVESTIGADOR.- Pero es muy difícil que haya una guerra contra Europa.

INODORO.- ¡Por eso mismo! ¡Porque los uropeos saben que uno está de reserva! ¡Saben que apenitas se hagan los locos, acá hay quien haga para ancha!

En ocasiones, la fanfarronería es una estrategia discursiva del humorista para evidenciar la ignorancia e ineptitud de su gaucho, con fines cómicos. En «Un pingo mal domado» Inodoro confunde el camello de un aludido Rey Mago con un caballo, cree que la joroba es una mala postura producto de una doma defectuosa. Sin que el Rey

¹⁶³ Juego de naipes con baraja española originario de Valencia de de las Islas Baleares muy difundido en el Cono Sur de América, Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela.

Mago se lo pida, se propone enmendar la situación, domándolo a pelo. Fontanarrosa [1998: 291]:

INODORO.- Difícil que me equivoque, aparcero... Yo siempre he dejáu bien sentáus los prestigios de los jinetes crioyos.

En el remate del episodio, el camello tira en el primer corcovo a Inodoro que cae al suelo sentado. El Rey Mago se sorprende ante la impericia del gaucho. Mendieta lo justifica repitiendo esta frase, en una degradación cómica, otorgando un sentido literal a la afirmación metafórica de Inodoro:

MENDIETA.- « ¿Y acaso él no le había dicho que siempre deja bien sentáus los prestigios de los jinetes crioyos? ».

Otro ejemplo de fanfarronería rematada de ignorancia se puede apreciar en el episodio «Mi Julián es ansina» Fontanarrosa [1998: 361]:

ANCIANA.- Venimos de ver al dotor Citado Nosocomio. Mi Julián es un hipocondríaco ¿Sabe lo que es un hipocondríaco?

INODORO.- ¿Cómo no va a saber un jinete lo que es un hipocondríaco? Es uno de esos cabayitos de mar. Del mar hipicontinental.

Fontanarrosa asigna esta ignorancia a sus protagonistas (puesto que no sólo Inodoro ostenta estos celebrados momentos de incultura, también Eulogia y Mendieta se «lucen» en ocasiones) con la función de provocar el equívoco como fuente de jocosidad.

6.4. Brotes de lucidez

Se ha señalado que la ignorancia contrastada con otro tipo de manifestaciones intelectuales es uno de los mecanismos de comicidad que utiliza Fontanarrosa en Eulogia, Mendieta, algún vecino eventual y, sobre todo, en Inodoro Pereyra.

No obstante, en algunos remates el humorista le da a su gaucho la «revancha» de una reflexión certera, al mismo tiempo que le otorga complejidad psicológica. En la versatilidad de Inodoro, no tiene por qué haber una correlación entre tinieblas-ineptitud.

Puede desconocer algunos datos concretos y sin embargo, analizar la situación planteada con una lucidez admirable¹⁶⁴.

Siguiendo con el ejemplo del episodio «Mi Julián es ansina», la anciana le explica a Inodoro que el médico los ha tranquilizado porque su marido no tiene hipocondría, sino tuberculosis. La mujer da a entender que es mejor tener la afección pulmonar antes que la neurasténica. Cuando se marchan, Inodoro le comenta a Mendieta:

INODORO.- Decir que la hipocondría es peor que la tuberculosis es como decir que la autocensura es peor que la censura, Mendieta.

Esta perspicaz reflexión conecta al autor con el público. No es un simple guiño, es un gesto mucho más contundente. Es mirar de frente a los lectores y hablarles. Una conexión directa que alimenta la empatía. En moralejas como ésta, autor y lectores se convierten en cofrades. En la etapa de *Clarín*, este tipo de remates reflexivos serán más frecuentes.

El capítulo fue publicado aproximadamente en el año 1983, año en que finalizó la dictadura militar más sangrienta de la historia argentina¹⁶⁵. Fontanarrosa había vivido en primera persona la censura en sí¹⁶⁶ y hasta una detención injustificada de cuarenta y ocho horas. Al publicar en un periódico de tirada nacional, el humorista «Sabía, por sus editores en el diario, que no podía hablar de fuerzas armadas, sexo y religión» Vargas [2014: 74].

Nunca tuvo, de todos modos, una actitud pasiva ante tales atropellos. En plena dictadura, Fontanarrosa publicó en la revista satírica *Humor Registrado*¹⁶⁷, que supo

¹⁶⁴ Cabe aquí recordar la definición de Bierce [2003: 71] de «Ignorante», como la «Persona despojada de determinados conocimientos que usted posee, y conocedora de otras cosas que usted ignora».

¹⁶⁵ Autodenominada «Proceso de Reorganización Nacional».

¹⁶⁶ Vargas [2014: 74]: «El primer hecho de censura, Fontanarrosa lo sufrió con la dictadura de Videla. El Ejército se quejó ante las autoridades de *Clarín* a través de una carta formal por un chiste donde se satirizaba una propaganda oficial de entonces, llamando a enrolarse: “Joven argentino, si tú tienes entre 18 y 20 años, sumate al Ejército”. El negro retrucó con un chiste sobre Boy Scouts: “Niño argentino, si tú tienes segundo grado aprobado...” [Se refiere al segundo curso de la escuela primaria]». Posteriormente, Fontanarrosa explicó sobre el asunto: «Fue un apercebimiento porque no era conveniente en esos momentos hacer un determinado chiste, porque podía deteriorar la moral, qué sé yo, esas cosas. Pero para los “modales” que se usaban en aquella época esto fue una galantería».

¹⁶⁷ Vargas [2014: 74]: «“La revista que supera apenas la mediocridad general” —como se definía— ya en los ’80 era un producto afianzado. (...) “Cuando la dictadura se dio cuenta de que le había nacido un

capitalizar los «descuidos» de la censura. «Cascioli [creador de *Humor*] recordaba que el negro y Viuti dejaban en la revista sobres de *Clarín* que decían “No”. Eran viñetas rebotadas en el diario que terminaban siendo publicadas en *Humor*» Vargas [2014: 57].

En el episodio «Al pan, pan y al vino, vino», publicado originalmente entre 1982 y 1983, se toca otra vez el tema de la censura. Un Inodoro desquiciado por no poder expresar su profunda irritación hacia un ex miembro del gobierno de facto¹⁶⁸, decide realizar «El primer desnudo integral masculino de la historieta argentina». Tanto Eulogia como Mendieta y otros vecinos impiden que se exponga de esa manera sicalíptica.

En el remate, su mujer le recrimina la actitud y el humorismo surge de una inversión conceptual en la respuesta del gaucho. Fontanarrosa [1998: 357]:

EULOGIA.- Inodoro, ¿Quiere que nos echemos algún censor de enemigo?

INODORO.- Y güeno, Eulogia... Hay gente que nos honra con su enemistá.

Incluso para defender su dignidad, ante la acusación de «vago» que le espeta Eulogia, el gaucho elabora una reflexión tan disparatada como incuestionable. Fontanarrosa [2014b]¹⁶⁹:

INODORO.- La vagancia es el motor del progreso, Eulogia. El que inventó la rueda no quería caminar.

6.5. Peligros del orgullo exacerbado

monstruo, era tarde. Y aunque amenazó de varias formas y sacó de los quioscos un número —el 97— no pudo pararla. *Humor* combatía con casi un millón de lectores como aliados”, sostuvo Oche Califa, quien fuera redactor de la revista. Por eso, sostiene, la revista hoy es historia y, además, leyenda». Como revista, es equiparable a la española *El Jueves* (aunque *Humor* era publicada de manera mensual y luego quincenal).

¹⁶⁸ Se trata de José Alfredo Martínez de Hoz, polémico ministro de Economía de la dictadura militar argentina entre 1976 y 1981. Su programa fracasó aumentando la inflación hasta el 160%, hubo un descenso del PIB, una fuga de depósitos bancarios y la deuda externa se multiplicó casi seis veces.

¹⁶⁹ La edición de Planeta no tiene número de páginas, pero corresponde al episodio «El que inventó la rueda».

La otra cara de la fanfarronería de Inodoro es un orgullo exacerbado que muchas veces lo conduce a situaciones peligrosas, en donde la prudencia acaba por tener la última palabra.

Así, el esquema argumental «valentía al comienzo, pero finalmente cobarde»¹⁷⁰ suele vertebrar diversos episodios. Sin embargo, esta cobardía, como estrategia de supervivencia, suele estar disimulada por el propio gaucho a través de una justificación razonable o, por lo menos, medianamente digerible.

El primer ejemplo de este recurso ha sido ya comentado, se trata del remate del episodio «Las tolдерías de Traful», en donde, a través de una elipsis, se da a entender que Inodoro prefirió no enfrentarse al descomunal Pataquén.

Más adelante, en el episodio de «El Escorpión Resolana» Inodoro debe medir toda su bravuconería con un enemigo bestial. A su rancho llega un agente de la autoridad para pedir auxilio¹⁷¹, porque en la pulpería se ha presentado un temido criminal. Inodoro hace gala de su valentía y le pide a Eulogia «el facón de salir». Casi no habla, su actitud lo dice todo. Llega a la pulpería y el Escorpión lo embiste con el relato de una serie de crímenes sanguinarios que acaba de cometer. Inodoro, con expresión imperturbable, en vez de pedirle que se marche, le expresa su admiración a través de un gesto alusivo. Fontanarrosa [1998: 50]:



¹⁷⁰ Este aspecto de su personalidad lo emparenta con la figura de *Il Capitano* de la *Commedia dell'Arte* así como con su antecesor, *Miles Gloriosus* de Plauto. Un rasgo grotesco desde el punto de vista de Diderot o Kayser, entre otros, que definen el mundo de este estilo teatral italiano como grotesco, por lo quimérico de sus máscaras, su fusión con el reino animal, su excentricidad o sus potenciadas gesticulaciones. Sin embargo, en Inodoro Pereyra, una cuota de nobleza y la defensa de la propia dignidad lo resguardan del ridículo absoluto y el consiguiente distanciamiento del público.

¹⁷¹ Un argumento habitual es la llegada de vecinos o extraños que le solicitan ayuda a Inodoro. Los motivos son variados (echar a un maleante, resolver un conflicto entre vecinos, rescatar a un anciano, prestar dinero, desatar a una vaca, etc.) En alguna ocasión el gaucho consigue prestar ayuda de manera exitosa, pero la mayoría de las veces sus ínfulas lo estrellan contra su inoperancia.



Ya en la tercera etapa, en el tomo 8 de las compilaciones, un argumento análogo exige la gallardía de Inodoro. En «El “Chino” Mendoza», una mujer llega corriendo al rancho de Inodoro y Eulogia y pide socorro: hay un «inadaptáu en la pulpería» y los vecinos reclaman la presencia de Inodoro Pereyra para que lo ahuyente.

A pesar de tener el mismo argumento, este episodio es más complejo en cuanto a mecanismos de comicidad. Hay juegos de palabras; autoparodia mediante referencias culturales televisivas¹⁷²; reproducción fonético-satírica del habla china y malentendidos en consecuencia —«desalmado», el forajido quiere explicar en realidad que no tiene armas—; ignorancia en Mendieta e Inodoro y gags físicos.

Asimismo, el remate presenta unas leves variantes con respecto al episodio del Escorpión Resolana —donde el Inodoro de la primera etapa ostentaba un brío temerario—. Aquí, en cambio, el gaucho se muestra más vulnerable. Ante la demostración de superioridad física del adversario, el gaucho suda, tiembla y titubea. Ya no pide un autógrafa, sino que obsequia un *souvenir* —su facón—. Y el remate tiene otro giro humorístico, que va en la línea de la picardía criolla. Inodoro le ha dado el cuchillo al maleante no como ofrenda, sino como táctica para ocuparle las manos y que deje de romper cosas en la pulpería. Fontanarrosa [1998: 279]:

¹⁷² Ante la apelación de la vecina, Mendieta afirma «Otra misión pa Estarqui y Juch», refiriéndose a sí mismo y a Inodoro, como si fuesen los protagonistas de la serie televisiva norteamericana *Starsky and Hutch*, muy popular en la década de 1970. La desmitificación se presenta en dos direcciones: parodia hacia ellos mismos, como antihéroes y criollización fonética de los personajes norteamericanos.



En «Inodoro Toro y Mendieta Perro» Inodoro debe asimilar su inferioridad frente a un malón numeroso que pasa cerca del chiquero donde sus cerdos descansan. El gaucho enfurecido, se opone a que los indios pasen por esa zona. Amenaza —facón en mano y rabioso— a los aborígenes.

En este episodio destaca la inversión en el comportamiento de los adversarios. Es Inodoro el que está desquiciado y sus contrincantes, los indios, lo observan casi divertidos por su actitud frenética. Tratan de ser razonables, le explican que deben pasar por ahí, para no hacer un rodeo. Pero Inodoro está fuera de sí e incita al enfrentamiento.

A los indios les basta una alusión, sin gritar, sin signos de exclamación, simplemente le informan al gaucho la cantidad de indios que son en total y consiguen el «permiso» para pasar por el territorio. Fontanarrosa [1998: 386]:



Por abogar en favor de este gaucho, se puede argumentar que la valentía seguida de cobardía es, en última instancia, una capacidad de reflexión. Un espíritu dinámico. La habilidad de saber adaptarse a una nueva situación. En definitiva, un signo de inteligencia.

6.6. Un antihéroe misceláneo

En su calidad de antihéroe, Inodoro Pereyra es «un tipo común como tantos que hace lo que puede y no lo que quiere. Que reacciona como cualquiera de nosotros, pero que, por sobre todas las cosas, es un personaje digno» Fontanarrosa [1998: 15].

El tema de la dignidad y sus diferentes manifestaciones —unas más afortunadas otras, menos— ya han sido analizados en los apartados anteriores.

Por otra parte, ese «hacer lo que se puede» tan relacionado con la supervivencia, con el «buscarse la vida», muchas veces hace incurrir al gaucho de Fontanarrosa en contradicciones, en incoherencias que resaltan su lado humano. Sasturain [1995: 199]:

... su condición de antihéroe, una pasta que corresponde bien a los avatares azarosos del arquetipo contemporáneo, con mitos destruidos a sus espaldas, sin tierra firme bajo los pies y con más sentimientos que realidades.

En Inodoro Pereyra convive la parodia, el humor negro —y sus generosos apéndices: el grotesco y el absurdo en fecundas variantes—, la ironía y hasta el humor blanco consigue hacerse un hueco en la personalidad compleja de este gaucho.

Y no es casual en una historieta donde, por un lado, el humorismo se apoya en la psicología del personaje y por el otro, el autor exhibe una capacidad descomunal para dotarla de mecanismos hilarantes simples o híbridos. De ahí que Inodoro Pereyra, como protagonista, posea una axiomática profundidad psicológica. Su propia naturaleza de antihéroe engarza, entre otras cosas, la síntesis entre la parodia y el grotesco.

En este sentido, la parodia —en su irreverencia— hace uso de la desmitificación. Desde el inicio, el mito del gaucho se pone en duda, una y otra vez se refuta la valentía, se cuestiona el folclorismo y se impugna lo épico. Pero el autor no se detiene ahí, sino

que, a medida que madura su obra, se va sumergiendo en una degradación correspondiente con el grotesco.

6.6.1. Inodoro esperpéntico

De esta manera, Inodoro Pereyra es esperpéntico cuando expresa una emotividad exagerada¹⁷³. Y no necesita demasiados estímulos para estallar en un raptó de ira o indignación. Su orgullo es tan grande que puede ser herido por infinitos flancos. Un simple cambio de hábito alimenticio de un sobrino, puede desencadenar una reacción descontrolada. «El rumiante primigenio» Fontanarrosa [1998: 447]:



Si bien lo esperpéntico de Inodoro radica sobre todo en lo emocional, como buen personaje cómico, también es gracioso en función de sus defectos Bergson [2008];

¹⁷³ Teniendo en cuenta la descripción de su autor, como un personaje «imprevisible, estentóreo, épico y pomposo» Russo [1998: 20].

Vorhaus [1994]. Sus rasgos físicos son exagerados (como se ha comentado, esto se evidencia sobre todo en la tercera etapa, luego de una paulatina evolución hacia la caricatura). Las dimensiones titánicas de su nariz; el carácter independiente y salvaje de su pelo y su lamentable decrepitud física. «Lo importante es coparticipar» Fontanarrosa [1998: 463]:



Asimismo, su personalidad acoge algunas cualidades negativas acordes con su carácter de antihéroe: cobardía, ineptitud, credulidad, ignorancia, mala suerte con las mujeres, comportamiento bestial —en ocasiones—, cierta hipocresía, oposición a la higiene y pereza exagerada (en la tercera etapa) Fontanarrosa [1998: 579]:

INODORO.- ¡Atchis! Hay polen en el aire, Mendieta. Es el trabajo de las abejas.

MENDIETA.- ¿Es alérgico al polen?

INODORO.- No. Al trabajo.

6.6.2. Pobre, animal y cosa

Por otra parte, esta misma naturaleza de antihéroe lo lleva a transitar situaciones enmarcadas dentro del humor negro.

La extrema pobreza es una difícil realidad que arrastra el gaucho durante toda su vida (tanto él como su mujer y su perro). De los numerosos ejemplos, se pueden destacar: «Por dónde sale el sol» Fontanarrosa [1998: 371]:

INODORO.- Teniendo que sufrir el hambre... Y eso que si no fuera por la inanición el hambre no es tan juleta... .

Y «Diez de mercurio» Fontanarrosa [1998: 381]:

MÉDICO.- ¿Tiene un termómetro?

INODORO.- No. Somos tan pobres que al mercurio lo tenemos suelto, nomás.

En el episodio «El Diablero Malambiador» vemos a Inodoro, Eulogia y Mendieta en uno de las encrucijadas más —tristemente— habituales para el argentino medio: llegar a fin de mes¹⁷⁴.

Un grupo de turistas brasileiros y uruguayos se acercan al rancho de Inodoro para presenciar una «exhibición de destreza crioya». Eulogia se lamenta de la mala situación económica general y de las humillaciones a las que se tiene que someter su pareja para ganarse el pan.

En el remate, el humorista utiliza la estrategia del cambio de sentido inesperado. Durante todo el episodio, se había preparado al lector para presenciar un espectáculo acrobático con boleadoras luminosas —por lo que no sólo se rebajaba al gaucho, sino al folclorismo puesto al servicio del turismo, la tradición prostituida—. Mendieta se sentía particularmente compungido por la situación: «Que Martín Fierro lo perdone (...) Mi tierra te están cambiando o te han disfrazáu que es peor»¹⁷⁵.

Sin embargo, al presentarse Inodoro ante los expectantes turistas, afirma Fontanarrosa [1998: 333]:

INODORO.- Güeno, no sé cómo hice, pero con la paga e' la quincena compré yerba, jabón pinche, gayeta y hasta duraznos en aníbal¹⁷⁶. Si eso no es destreza crioya, Mendieta, que Tata Dios y la Patria me lo demanden.

¹⁷⁴ Hablando en términos económicos. El episodio fue publicado originalmente en 1982, al final de una gran crisis financiera que atravesó Argentina, cuya deuda externa se multiplicó.

¹⁷⁵ Se trata de los dos primeros versos de *Mi tierra te están cambiando* (1973) del cantautor argentino Atahualpa Yupanqui (1908-1992).

¹⁷⁶ Melocotones en almíbar.

El cambio de sentido se presenta mediante un desplazamiento de lo literal a lo metafórico, mecanismo muy utilizado por Fontanarrosa. Como curiosidad en este ejemplo se observa que Inodoro, que suele emplear el sentido literal, en este caso, esgrime el sentido figurado de la expresión.

Siguiendo en la línea de las penurias económicas nacionales, en un episodio publicado por la misma época (1982) y que concluye el noveno volumen de las compilaciones, «La deuda externa». Un cobrador del FMI se presenta en el rancho para cobrar la parte de la deuda externa argentina (de acuerdo a esos cálculos que se hacen estimando cuánto debería pagar cada ciudadano si se dividiera la deuda de su país). Inodoro se disfraza de mujer para salir del brete. Y luego de una serie de malentendidos echará al funcionario a escobazos.

En el episodio se exhiben una gran cantidad de mecanismos humorísticos. Está vertebrado por la picardía criolla, el gaucho empleará una seguidilla de estratagemas para liberarse del cobrador indeseado.

En primer lugar, se disfraza de mujer y se hace pasar por otra persona (criada o pareja de Inodoro, no lo deja claro). El travestismo en un recurso cómico tradicional. En este caso, que Inodoro lleve bigotes, aporta un toque grotesco a la situación. Asimismo, aumenta la hilaridad lo novedoso, puesto que luego de diez años de publicación continua, es la primera vez que Fontanarrosa utiliza este recurso.

Inodoro no vacilará expresar una serie de delirios. Disparates: «arreo de tortugas»; exageraciones: «¿Puede pasar en otra década?»; Prosopopeya: «**COBRADOR.**- Es que empiezan a correr los intereses. **INODORO.**- ¡Déjelos que corran! Mientras no ruempan nada». Para terminar en equívocos de acoso sexual que lo habilitan para aporrear al funcionario del FMI con su escoba.

En el remate, Inodoro Pereyra reflexiona sobre su proceder. Fontanarrosa [1998: 334]:



La animalización —como rasgo grotesco de Inodoro— es un recurso que aparece ya desde la primera etapa, en la revista *Hortensia*. Es frecuente que terceras personas (patrones, turistas, etc.) se refieran —o traten— a Inodoro como si fuese un animal. Este recurso denigrante no es exclusivo del personaje del gaucha, también Eulogia es animalizada de forma habitual por su bestialidad inherente.

En la segunda etapa, la animalización de Inodoro cobra mucha importancia mediante comparaciones que emite el narrador: «Perseguido por los soldados lucha como una vinchuca herida» Fontanarrosa [1998: 109].

En contrapartida —y en menor proporción—, Inodoro sufrirá la cosificación, otro mecanismo del grotesco. En el octavo episodio de la aventura «El desierto inconmensurable, abierto» Inodoro y Mendieta han sido estaqueados¹⁷⁷ por los militares. El narrador da cuenta de la situación en Fontanarrosa [1998: 111]:

NARRADOR.- Inodoro es una alfombra carnal, moqueta gaucha bajo el sol empecinado de la pampa...

6.6.3. Vivir menguando

En cuanto al deterioro físico de Inodoro, hay un capítulo que podría considerarse representativo como puente entre la época dorada de Inodoro como domador y su decadencia. El inevitable ocaso al que están condenados, con el paso de los años, los menesteres de destreza física. Se trata de « ¡Ahí viene el fuerte!» Fontanarrosa [1998: 340]:



¹⁷⁷ Tortura que consiste en atar al suelo a las personas —y en este caso también al perro— mediante cuatro estacas que sujetan sus extremidades.



Un grupo de paisanos esperan a Inodoro que viene a domar un caballo. En primera instancia, hay una estrategia narrativa al contar hazañas increíbles de alguien que todavía no ha llegado, como presentación del personaje, en este caso ni siquiera se menciona el nombre de Inodoro (de diez cuadritos que tiene el episodio, el gaucho recién aparece en el sexto, acompañado de Mendieta, ambos con una postura muy gallarda).

Antes de su llegada, los paisanos refieren emocionados que se trata de un domador único. Su entusiasmo se traduce en gestas imposibles, hiperbolizadas y que en ocasiones rozan el absurdo. Los juegos de palabras son abundantes: polisemia, cambio de sentido metafórico-literal o resignificación de palabras, por ignorancia: «Pasar a la posteridad = hacer posters con él».

El gaucho de Fontanarrosa no se queda atrás a la hora de incrementar las expectativas. Con arrogancia se sube al caballo —todavía atado— y ordena: «¡Suéltenlon y escuéndansen!». El caballo, de un corcovo, lo tira sin contemplaciones. En una sola caída se disipa toda la fascinación que provocaba Inodoro Pereyra en sus vecinos. Se trata de un choque bestial entre las pretensiones y la realidad. La hipérbole y el absurdo se estrellan en el humor triste o amargo, el mismo que ayuda a rumiar y aceptar las propias limitaciones. Fontanarrosa [1998: 340]:



En la tercera etapa se multiplican este tipo de reflexiones sobre su propia decrepitud física. El mecanismo está enmarcado dentro del humor negro, en concreto corresponde al humor triste o amargo. Por ejemplo, se presenta de manera híbrida con el juego de palabras (por similitud fonética) en Fontanarrosa [1998: 635]:

MENDIETA.- Además, soy débil ante el acoso sexual, don Inodoro.

INODORO.- Lo mío ya no es acoso, Mendieta. Lo mío es ocaso sexual.

6.6.4. Marginado pero afín

Con todos sus defectos y degradaciones humorísticas, se produce un curioso fenómeno en Inodoro Pereyra, como personaje. Al cuestionar los prototipos venerables creados por la literatura gauchesca y el «discurso criollista del Centenario», el gaucha de Fontanarrosa paradójicamente, se aproxima a la designación inicial de gaucha que se asentó en el XIX: «un holgazán gozador situado al margen de la sociedad» Campa [2004: 312].

Lo auténtico de Inodoro como gaucha no solo se limita a los defectos, ya que esto establecería una distancia casi insalvable con el público. Al contrario, el gaucha de Fontanarrosa también manifiesta una auténtica marginalidad.

Inodoro subsiste marginado de la sociedad, del sistema laboral y por supuesto, de la riqueza. Por su anacronismo intrínseco, es un marginado tanto del pasado como del presente. Incluso, a medida que avanza la historieta, será un marginado de lo épico, y más aún: de sus propias habilidades, es decir, de sí mismo.

Y, entonces llegado este punto, lo rescata otra vez su dignidad. La manera de enfrentar esos pequeños exilios vitales lo humaniza en su vulnerabilidad. Lo épico se hace mucho más íntimo y sutil, el «Mal, pero acostumbráu» que lo acerca inexorablemente al lector.

6.7. Perspectiva distorsionada como fuente de conflicto

«La perspectiva cómica es la forma singular, personal y única que tiene un personaje de mirar al mundo y que difiere e la visión “normal” del resto de las personas en algún sentido claro y básico» Vorhaus [1994: 60].

Inodoro Pereyra es un personaje complejo, por lo que es lógico que su perspectiva cómica también lo sea. Se manifiesta a lo largo de toda la historieta de manera orgánica a través de los actos, las palabras, las reacciones y las opiniones del gaucho.

Al ser una visión particular, la perspectiva cómica generalmente hace entrar en conflicto al protagonista con otro tipo de perspectivas. Vorhaus recuerda que los tres tipos de conflicto cómico derivados de la dramática clásica son: el hombre contra su mundo, el hombre contra el hombre y el hombre contra sí mismo.

A lo largo de treinta y cinco años de publicación, el personaje de Inodoro Pereyra encarnó estos tres tipos de conflicto.

Contra un mundo de castas en los inicios, era frecuente verlo enfrentado a los prejuicios socioeconómicos y culturales, fue maltratado por los ricos, por la autoridad, incluso fue despreciado por un aludido Borges. El sometimiento a la pobreza, por otra parte, está presente en todo momento.

Contra otros hombres se tuvo que enfrentar en sus batallas contra los indios, los militares y algunos criminales. También cuando soportó las embestidas de mujeres acosadoras. De igual manera, se enfrentó a animales que, al ser presentados con el recurso de la prosopopeya, se pueden incluir en esta categoría del hombre contra el hombre.

Contra sí mismo, desde la necesidad de asumir las derrotas, la pobreza, la ineptitud, el ocaso de sus años gloriosos, pero sobre todo, cuando se enfrenta a las consecuencias de su propio orgullo y fanfarronería.

Inodoro Pereyra, además, supo tener conflictos con lo sobrenatural, enfrentándose a lobisones, luces malas, basiliscos, la Muerte y Satanás.

La perspectiva gauchesca lo lleva a muchos malentendidos, poniendo de manifiesto tanto el contraste campo versus ciudad, como el de folclore/tradición versus presente. Martignone y Prunes [2008: 133]:

Fontanarrosa, a través de los ojos de Inodoro, establece una estrecha relación con el texto paródico por antonomasia, el Quijote. Todo tema que camina por la tira pasa por el tamiz de la literatura gauchesca, del mismo modo que, en el libro español, todo pasaba por el tamiz de la literatura de caballería.

La ignorancia como perspectiva también es fuente de numerosos equívocos. (Esto se presenta tanto en Inodoro como en Mendieta y Eulogia). Muchas veces emerge una lógica paralela que convive con la del eventual interlocutor a lo largo de todo el episodio, suscitando la desesperación o resignación final del mismo.

En el episodio «El censo»¹⁷⁸, tanto el gaucho como su mujer y su perro confunden constantemente el sentido del interrogatorio del censor, incluso no llegan a descubrir la verdadera función que cumple. En primer lugar piensan que se trata de un funcionario que aplica la censura, finalmente, creen que es un lunático que quiere contar a todos los argentinos y apuntarlos en un pequeño papel.

En la línea de la ignorancia se encuentran algunos equívocos por polisemia o del calambur involuntario. Un ejemplo aparece en el anteriormente mencionado episodio «La deuda eterna» Fontanarrosa [1998: 334]:

COBRADOR DEL FMI.- (A Inodoro disfrazado de mujer) Señora, usted puede llegar a ser una morosa.

INODORO.- ¡Cabayero! ¡Primero me dice que le gusta mi nombre! ¡Ahura que soy amorosa!

Por otra parte, infinidad de equívocos se producen por el traspaso del sentido metafórico al literal. Generalmente, es Inodoro el que otorga su perspectiva literal a las afirmaciones figuradas tanto propias como de terceros.

¹⁷⁸ Fontanarrosa [1998: 237]. Publicado originalmente en 1980, cuando tuvo lugar un censo en Argentina. Hecho por el gobierno de facto del Teniente General Jorge Rafael Videla. Se implementó como novedad la técnica del muestreo como complemento del registro central: hubo un cuestionario “básico” para toda la población y otro ampliado, para los que formaron parte de la muestra.

La picardía criolla¹⁷⁹ es otro tipo de perspectiva que posee, aunque no en exclusiva, Inodoro Pereyra. Un modo de encarar la realidad para poder sobrevivir. Con una dosis de ironía, el gaucho —y su autor— afirman «A veces la picardía criolla es sólo desesperación, Mendieta» Fontanarrosa [1998: 536]. Esta picardía también le permite justificar de manera creativa y variada su propia vagancia, Fontanarrosa [2001: 57]:

EULOGIA.- Pereyra, en vez de protestar ¿por qué no busca trabajo?

INODORO.- Yo soy un explorador, Eulogia. Exploraré más allá de los límites de la miseria.

Campra [2013] se refiere a Inodoro como perteneciente «a la estirpe de los gauchos sentenciosos». No obstante, matiza que las máximas de Inodoro no poseen un tono admonitorio sino más bien reflexivo con respecto a la dificultad de vivir.

De igual manera, Campra observa que la moral de Inodoro aúna el cinismo del Viejo Vizcacha¹⁸⁰ y los mandatos generosos de Martín Fierro. La picardía (que no viveza) criolla surge de un sistema de valores voluble y resbaladizo, que debe acomodarse a una realidad injusta y cambiante, pero siempre menesterosa para el gaucho de Fontanarrosa y su lector, el «argentino medio».

Campra también menciona un ejemplo interesante de picardía criolla como perspectiva. Se trata de la adulteración de «un lema sobre la integridad moral del caudillo uruguayo de la época de la Independencia José Gervasio Artigas: “Con la verdad no ofendo ni temo”» Campra [2013: 133]. Fontanarrosa, en la voz de su gaucho, continúa esta afirmación degradándola desde la heroicidad patriótica hasta el instinto de supervivencia cotidiano: «Con la verdad no ofendo ni temo. Pero con la mentira, zafo y sobrevivo». Fontanarrosa [1997: 70].

La perspectiva cómica no sólo se manifiesta desde el personaje hacia su entorno, sino que también funciona de manera intrínseca. Vorhaus [1994] la denomina «premisa

¹⁷⁹ Cabe rescatar aquí la noción presentada en el CAPÍTULO 2 CARACTERÍSTICAS GENERALES DE *INODORO PEREYRA, EL RENEGÁU*, apartado 2.3.1. Universo gauchesco, relativa a la picardía criolla, como «astucia rudimentaria, arma autodefensiva del pobre, del que sabe que las grandes cosas le están vedadas.» Hepp [2004]. Y su diferencia con la viveza criolla, que tiene connotaciones claramente delictivas y perjudiciales para el gran conjunto de la sociedad.

¹⁸⁰ Personaje de *Martín Fierro*, tutor del segundo hijo de Martín Fierro, que en el canto XV de *La Vuelta* (1879), ofrece una serie de consejos ladinos.

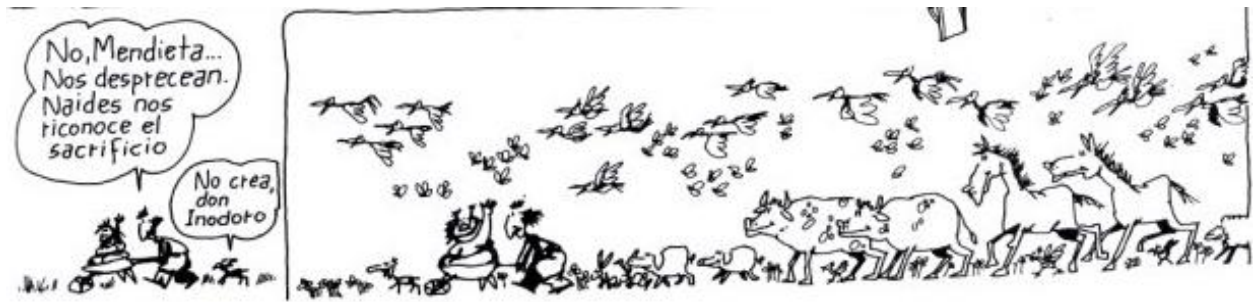
cómica interna» y la define como el abismo entre cómo se ve un personaje cómico a sí mismo y quién es en realidad.

En todas las escenas de doma frustrada de Inodoro se observa este procedimiento humorístico. No sólo lo han tirado los caballos, también un camello, una bicicleta y hasta unas botas de potro.

Al margen de los ejemplos más característicos, la perspectiva cómica de Inodoro se hace patente cada vez que su ineptitud y/o su decrepitud se oponen a sus ínfulas heroicas condenándolo al fracaso.

6.8. Inodoro ecológico

«La coronación del polen» Fontanarrosa [1998: 239]:



Una de las características que nutren la empatía con el gaucho de Fontanarrosa es su unión y complicidad con el entorno rural en el que vive. Mediante una conciencia ecológica, Inodoro tiene una relación de respeto y solidaridad con los animales (muchas veces presentados a través del recurso de la prosopopeya). En «La procesión va por dentro» el gaucho se define a sí mismo. Fontanarrosa [1998: 359]:

INODORO.- ¡Como ecologista, no protejo a naidés que haya cuereáu animalitos e' Dios, criaturitas inocentes, almitas güenas del Señor!

Protege la integridad física y moral de los animales, muchas veces con la complicidad de Mendieta. Se lamenta de las matanzas de pingüinos en «Los pingüinos argentinos»¹⁸¹; indulta a un cerdo que pensaban comer en el festejo de fin de año en «El

¹⁸¹ Fontanarrosa [1998: 323].

ombú de Navidad»¹⁸² o defiende el honor de una vaca menospreciada en «Expresión boba y paso torpe»¹⁸³, entre otros.

En «Lorenzo, con todo» el abogado del pueblo les ha dejado a Eulogia e Inodoro su loro, para que se lo cuiden. El loro, que se llama Lorenzo, reclama su libertad, Inodoro se apiada y lo deja marchar, abriéndole la puerta de la jaula. Eulogia le recrimina y el gaucho se justifica, Fontanarrosa [1998: 315]:

EULOGIA.- ¡Don Inodoro! ¡Ha dejáu escapar al loro! ¿No escuchó decir que los pájaros domesticáus se mueren en libertá?

INODORO.- Sí. Pero nunca se lo escuché decir a ningún pájaro.

En «Depredativo Pereyra, tigrero» un cazador le solicita sus servicios como baquiano, para cazar perdices. Todo indica que tanto Inodoro como Mendieta lo ayudan de buen grado, sin embargo, en el remate, se descubren las verdaderas intenciones del gaucho y su perro, quien —disimuladamente— le advierte a las perdices del peligro inminente. Fontanarrosa [1998: 258]:



Muchos años después, en el episodio «Para ser un buen baqueano», publicado en el volumen 22, Fontanarrosa utiliza un argumento análogo. Un cazador contrata a Inodoro y Mendieta como baqueanos. Ellos aceptan, dan con una bandada y el cazador acierta un disparo en el pato. El animal cae, pero no muere, sino que se enfada muchísimo¹⁸⁴ y termina golpeando al cazador. Fontanarrosa [1997: 64-65]:

¹⁸² Fontanarrosa [1998: 290].

¹⁸³ Fontanarrosa [1998: 372].

¹⁸⁴ El término que emplea Inodoro «patovica» es un juego de palabras y se refiere también al apodo que reciben los porteros de discoteca (que suelen responder al tópico «musculosos y de mal carácter») en Argentina. Es equivalente a «segurata».



En este caso, la defensa de la ecología no está tanto en la actitud de los personajes, sino como temática general del episodio. La opinión del autor está más presente y establece un diálogo directo con el lector. Fontanarrosa [1997: 62]:

CAZADOR.- Ando buscando patos. Pero el pato silbón.

INODORO. Le advierto que ande lo mata, no le silba más, aparcero.

En «El animal más peligroso»¹⁸⁵, el rosarino retoma el argumento de un cazador que pide ayuda a Inodoro, para matar animales. Otra vez el gaucha parece estar ayudando al cazador, aunque con una serie de advertencias disparatadas. Finalmente, el cazador es detenido por la autoridad policial y se enfrenta a una pena de cinco años de prisión por cazar a una especie de roedor.

El apego que Inodoro siente por los animales es tal, que incluso ha llegado a defender a la bandada de loros, «el azote verde», que a partir del volumen 13 se convertirán en sus principales antagonistas. Inodoro siempre tiene la intención de aniquilarlos, pero termina cediendo al chantaje emocional o los embustes de las cotorras.

¹⁸⁵ Fontanarrosa [2000: 69-73].

Sin embargo, en el episodio «Cruzada Argentina Anticotorra», los loros ni siquiera deben engañar a Inodoro para que no los ajusticie. Unos hombres con aspecto de sicarios ofrecen sus servicios para aniquilar los loros. Inodoro está de acuerdo en un principio, pero al visualizar a los animales sufriendo, sus escrúpulos le impiden continuar con el operativo. Fontanarrosa [1998: 505]:

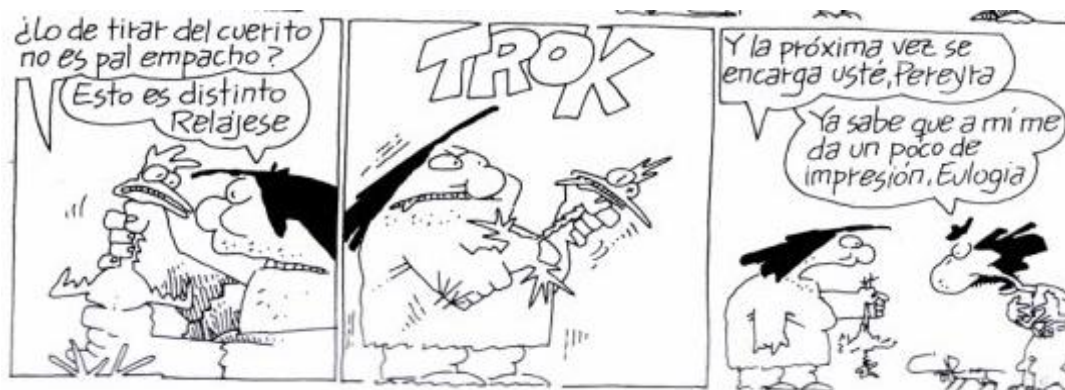


Sin detrimento de lo anterior, cabe recordar que Inodoro es un personaje contradictorio. El mismo gaucho que se rehúsa a marcar las vacas con un hierro candente¹⁸⁶ (y prefiere ponerles una pegatina), más adelante se lo verá en la faena de marcar no ya una vaca, sino una gallina con el sistema del hierro. Defiende a las perdices, pero le apetece comerse a su comadreja. Hace barbacoas de dinosaurios o mata y cocina a una gallina para resolver un conflicto entre vecinos.

Se podría decir que es carnívoro a su pesar. Puede encontrarse aquí esa aprensión del hombre de ciudad que es capaz de comerse un filete, pero al haber crecido

¹⁸⁶ Se trata de la *hierra*, conocida en Argentina, Bolivia y Uruguay, como «yerra». Es la acción de identificar al ganado marcándolo con un hierro candente.

lejos de las prácticas camperas es incapaz —en un contexto cotidiano— de matar a un animal con sus propias manos para luego comérselo. «Vivir en yunta» Fontanarrosa [1998: 649]:



Otro matiz de contradicción a tener en cuenta es que, en general, la solidaridad de Inodoro para con la naturaleza se focaliza en los animales grandes, pero no tanto en alimañas, insectos o plantas.

Por último, el respeto hacia los animales se potencia con la relación de amistad que lo une a Mendieta. Si su amigo perro está en peligro, la reacción del gacho puede ser desmesurada. «¡Difícil pialar a un cuis!» Fontanarrosa [1998: 376]:



Ante la amenaza de la perrera (que reafirma la condición animal de Mendieta, a pesar de lo que afirma Inodoro: «Mendieta es perro pero no ejerce»), el gaucho explota de forma grotesca, desproporcionada. Las fronteras entre lo humano, lo animal y la cosa se difuminan en esta viñeta. La actitud furiosamente enajenada de Inodoro contrasta con el estupor de Mendieta. El cuerpo del gaucho se deforma por el furor bestial. Se animaliza por el instinto de defensa de la manada, mientras cosifica (cortar en rodajas) al empleado de la perrera y le restituye la condición humana a Mendieta (tildando de secuestrador al perrero).

6.9. Frontera y humanidad en Inodoro Pereyra

Inodoro Pereyra fue concebido como personaje de historieta. Un género constitucionalmente híbrido. « [Junto al grafiti] lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva» García Canclini [1989: 314].

Asimismo, en el apartado 6.1. Evolución, se ha mencionado la naturaleza del gaucho de Fontanarrosa como punto de encuentro (entre el campo y la ciudad, el pasado y el presente, lo trágico y lo cómico, civilización y barbarie, el «ser nacional» y su modelo inalcanzable).

En su condición de gaucho hilarante, Inodoro soporta la tensión que existe entre el objeto parodiado y la parodia misma. El personaje de Fontanarrosa se convierte en la frontera en donde —a veces dialogan y otras discuten— la histórica realidad marginal gauchesca y su estilización literaria en pos de alimentar el discurso del Centenario.

Los anacronismos, como mecanismos del humor absurdo, ubican a Inodoro en un tiempo laxo desde la época de la Conquista del Desierto (fines del siglo XIX) hasta la actualidad en la que era publicada la tira. A nivel cronológico, este gaucho vive en una caprichosa frontera del tiempo irreal que lo transporta del pasado al presente y viceversa sin mayores justificaciones.

Las incongruencias temporales no sólo se manifiestan en elementos concretos, sino en el propio pensamiento del gaucho, donde se sintetizan diversas visiones

anacrónicas. Con este recurso, Fontanarrosa ofrece al lector un análisis comparativo de la evolución de la sociedad argentina.

En «Un raviol a la cruz»¹⁸⁷ Fontanarrosa [1998: 479] se establece una reflexión sobre la figura del inmigrante europeo y su evolución. La confusión radica en la antigua idea de Inodoro (que responde a un tópico) de que los inmigrantes acudían a Argentina para trabajar en la agricultura. El equívoco ocupa todo el episodio. Finalmente se reflexiona sobre el nuevo papel que asumen estos inmigrantes en la actualidad (de la publicación del episodio) como inversores financieros y compradores de terrenos, se «enfoca el tópico del extranjero para denunciar avides imperialistas» Campa [2013: 132].

La época histórica donde está contextualizada la primera etapa de Inodoro, la noción de frontera ocupa un lugar central en la flamante sociedad argentina. Todo el siglo XIX fue una época plagada de enfrentamientos bélicos, para conseguir extender las fronteras geopolíticas, es decir, la invasión del hombre blanco a los territorios de los pueblos originarios. Alén [2012: 2]:

... un espacio que define, para bien o para mal, la naturaleza de la República Argentina: La Frontera, el espacio de contacto entre el espacio civilizado del hombre blanco y el Desierto, perteneciente a las tribus del indio americano. (...) Es dentro de este espacio que se define la tensión de fuerzas entre Civilización y Barbarie, el lugar donde la fundación violenta y la violencia fundante de la República Argentina tienen lugar.

El eco literario de los acontecimientos fue inmediato. Ensayos, narrativa, poesía y folletines ilustran esta época convulsa¹⁸⁸. En efecto, casi en su totalidad está narrada desde la perspectiva parcializada del hombre blanco. «...a los procedimientos de apropiación territorial, se sucede un proceso de apropiación cultural» Alén [2012: 3].

Inodoro Pereyra, como creación literaria, es muy posterior a este proceso de «ficcionalización» denominado literatura de frontera, pero su fábula transcurre en esa época, así como en las sucesivas estilizaciones, hasta llegar al presente. Y si consigue una conexión tan estrecha con el lector, entre otras cosas, es porque la noción de frontera sigue vigente en el imaginario argentino. Alén [2012: 3]:

¹⁸⁷ Episodio que también comenta Campa [2013: 132].

¹⁸⁸ Este proceso de ficcionalización ha sido analizado por Alén [2012], quien remite a Andermann, Jens. “Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

La frontera, cicatriz del choque entre un proyecto voluntarista y centralizado de nación y la realidad americana, ha desaparecido hace generaciones. Y sin embargo, una y otra vez se la revive, se la recrea, se la cuestiona. (...) El gaucho, mestizo y paria del nuevo orden de cosas, se convertirá en símbolo por excelencia de la vida fronteriza.

Siguiendo la línea del humor disparatado, Inodoro (junto a su perro y su mujer) son capaces de habitar y desempeñarse de manera cómoda en una múltiple frontera creada por Fontanarrosa. El humorista, además de intercambiar el tiempo pasado y presente con los mencionados anacronismos, también contrabandea culturas (gauchesca, indígena, urbanita); así como hechos y personajes (reales o ficticios, provenientes de la Historia, de las noticias de actualidad, del cine, la televisión, la literatura, el imaginario popular, incluso de otras historietas).

El gaucho, además, enfrenta ese universo heterogéneo con una psicología igualmente fronteriza de rasgos opuestos, que genera piques entre ignorancia y sapiencia; credulidad y picardía; jactancia e ineptitud.

Esta libertad creativa, además de no comprometer la lógica interna de la tira, ha sido analizada como un tipo de denuncia, consecuencia de una cultura latinoamericana cada vez más híbrida por García Canclini [1989: 322]:

En todas las historietas de Fontanarrosa, la hilaridad nace porque las fronteras son móviles, y los personajes y los temas se confunden (...) El humorista, profesional de la resemantización, especialista en deslizamientos de sentidos, señala aquí que la incertidumbre o la continuidad imprevista entre territorios no es un invento de los autores de cómic. (...) Si la historieta mezcla géneros artísticos previos, si logra que interactúen personajes representativos de la parte más estable del mundo —el folclor— con figuras literarias y de los medios masivos, si los introduce en épocas diversas, no hace más que reproducir lo real, mejor dicho no hace sino reproducir las teatralizaciones de la publicidad que nos convencen de comprar lo que no necesitamos, las “manifestaciones” de la religión, las “procesiones” de la política.

Estilísticamente, el autor también pasa de la parodia del folclorismo al humor sobre lo cotidiano. Las andanzas que vive Inodoro van cambiando. La evolución del personaje —y la historieta junto a él— atraviesan la frontera de la épica parodiada hacia un humorismo muy anclado en el presente. Inodoro, de la mano de su autor, se muda del territorio de las aventuras al de las desventuras.

Por otra parte, la psicología del gaucho se asienta en la frontera que separa la bravuconería de la cobardía. Hace equilibrio, trata de caer parado, de salvar su dignidad, incluso su integridad física, en ese linde peligroso de jugarse el pellejo si se cuestiona su honor.

En el ámbito de los mecanismos de comicidad, interesa tener en cuenta uno de los recursos más utilizados por Fontanarrosa: el juego de palabras. En concreto, hay uno que utiliza Inodoro en la mayoría de los episodios, se trata del cambio (sin previo aviso) del sentido metafórico al sentido literal. Otra vez se observa al gaucho atravesar una frontera, en este caso lingüística. Inodoro se mueve entre los significados y pasa de un lado a otro generando desconcierto en su interlocutor.

La prosopopeya (sobre todo de animales humanizados), por su parte, está enmarcada en el humor absurdo y es un recurso muy frecuente en *Inodoro Pereyra*. Tiene su contrapunto en otro recurso destacado: la animalización (principalmente de Eulogia pero también de Inodoro) que pertenece al humor negro, en su apartado de grotesco.

Inodoro Pereyra en sus relaciones interpersonales también se sitúa en un terreno poco determinado. Tiene un perro, pero no es su mascota. Tiene una mujer que no es su esposa, pero con la cual lleva una extensa y férrea convivencia. Constantemente busca cometer infidelidades, pero ni se plantea marcharse del rancho indefinidamente. Inodoro vive con una mujer animalizada y un perro humanizado. Su día a día transcurre en esa frontera que implica el solapamiento entre lo humano y lo animal donde residen algunas facetas del humor formuladas por Critchley [2010].

Como personaje y como creación artística, Inodoro Pereyra es frontera y habita diferentes fronteras. Y este vivir en la frontera es en sí mismo un rasgo característico de lo humano, de su atávica capacidad de adaptación, en particular, este gaucho aprende a subsistir en una situación marginal utilizando la picardía criolla.

Gracias a una amable perspectiva humorística, Inodoro es una frontera, pero no de las que separan, sino de las que nutren. Las que dialogan y se enriquecen mutuamente, en vez de enfrentarse.

Agustina Rimondi: «Mal pero acostumbraú»: el humor negro
en la historieta *Inodoro Pereyra*, de Roberto Fontanarrosa

SEGUNDA PARTE: HUMOR NEGRO, GROTESCO Y ABSURDO

Agustina Rimondi: «Mal pero acostumbraú»: el humor negro
en la historieta *Inodoro Pereyra*, de Roberto Fontanarrosa

CAPÍTULO 1. MATICES DEL HUMOR NEGRO

1.1. Definición y alcance del humor negro en *Inodoro Pereyra*

Como se ha conjeturado en la primera parte de la tesis, el humor negro tiene mucho peso en toda la historieta de *Inodoro Pereyra, el renegáu*. Sus protagonistas llevan una existencia adversa. Son extremadamente pobres y viven en una marginación social, cronológica y geográfica. Sin embargo, su autor les permite sobrellevar tales desventuras al amparo de una perspectiva humorística que los distancia del sufrimiento mientras los acerca al lector.

Sin estar exenta de chistes¹⁸⁹, la mayoría del tiempo la historieta muestra a los personajes sufriendo los infortunios. No bromean al respecto, sino que se los ve en acción. El humor surge de las situaciones planteadas, los acontecimientos que están obligados a enfrentar los protagonistas y sus reacciones ante los mismos.

El humor negro reside principalmente en la psicología de Inodoro. Mendieta suele actuar como acompañante y paliativo de los sinsabores del gaucho (aunque también será protagonista de un extenso mal de amores en la aventura titulada «Una espina en el corazón» Fontanarrosa [1998: 219-233]. Por su parte, en la personalidad y el aspecto de Eulogia tendrá lugar el grotesco¹⁹⁰, esencialmente.

En *Inodoro Pereyra* el humorismo se construye, sobre todo, en base a cosas que darían lástima, miradas desde otra perspectiva. En el prólogo de su *Antología del humor negro* Breton [1991] advierte sobre el sentimentalismo, como enemigo mortal del humor negro. Fontanarrosa solía combatir el sentimentalismo exagerándolo, tensándolo hasta caer en el esperpento. No hay, por lo tanto, una presencia relevante de la glorificación de la crueldad salvo en algunas manifestaciones de lo gore.

¹⁸⁹ En algunos episodios, los primeros dos o tres cuadritos están destinados a la plasmación de ocurrencias. Funcionan como apertura para introducir una sensación de normalidad que será interrumpida por el suceso principal del episodio.

¹⁹⁰ Los numerosos y variados exponentes del grotesco en la historieta hacen que este recurso merezca un capítulo aparte.

Un ejemplo se puede encontrar en «Despacio, espuela» en donde Inodoro recuerda a su tatarabuelo, Predio Ferial Pereyra, que era domador de muchos animales, pero cometió el error de creer que para todos se utilizaba el mismo sistema. Un día llegó un circo y él se dispuso a domar a un félido salvaje. Fontanarrosa [1998: 362]:

INODORO.- En cuanto lo montó en pelo al tigre se armó la podrida, Mendieta. Lo tuvieron que llevar entre cuatro paisanos al hospital. Eso sí, el primer paisano fue el lunes. El segundo, el martes y los otros dos el jueves con el último pedazo del Predio. Ansina y todo lo armaron bastante bien. Eso sí, una pierna le quedó mirando pa atrás. Salía a caminar y se pasaba las horas en el mismo lugar.

Pero en la historieta de Fontanarrosa el humor negro parte, en primer lugar, de la defensa de la dignidad. También es muy importante la visión crítica de la sociedad. La violencia y el terror, por su parte, suelen ser mostrados desde la degradación y la desmitificación en constantes quiebres de tensión.

La perspectiva amable y estratégica que ofrece el humorista alcanza de lleno a los lectores. Sobre todo, en la tercera etapa (a partir de su publicación en el periódico *Clarín*), en donde el propio Fontanarrosa reconoce que el humor debe estar relacionado —en la medida de lo posible— con los acontecimientos que informa el periódico. Así, al acercarse el gaucho Inodoro Pereyra al prototipo del «argentino medio»¹⁹¹ afrontará la misma problemática que su público pero desde un particular punto de vista.

En este sentido, tanto la realidad histórica del gaucho como la actualidad del «lector medio» argentino comparten penurias. En ocasiones funcionan como espejo la una de la otra, ya sea mediante la alusión o el anacronismo frontal.

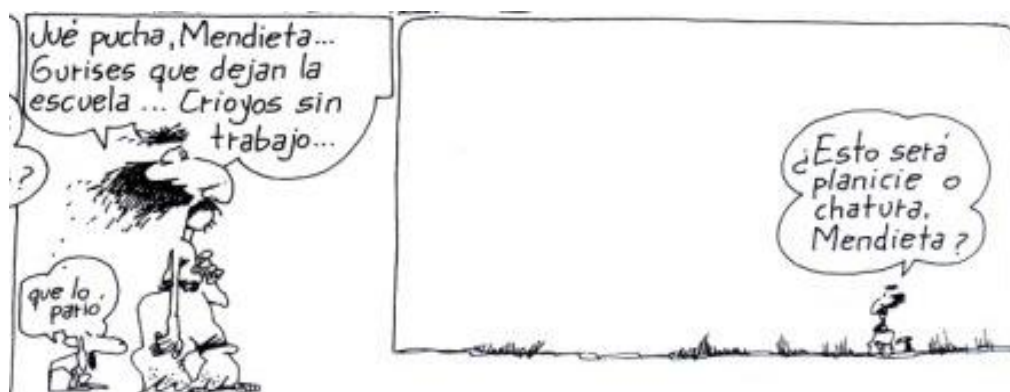
Fontanarrosa insinúa un paralelismo entre estas dos épocas que permite inferir las cosas que han cambiado y las que no: las injusticias, la sempiterna clase dominante, la relación con los indios, la convivencia en la pareja, los delincuentes de ayer y de hoy, la pobreza perpetua, etc. A partir de la tercera etapa, la historieta se centra en una lectura del presente y el uso del pasado (o del ambiente rural tradicional) funciona como punto de vista distanciador.

¹⁹¹ Para matizar la ambigüedad de esta noción, se remite al apartado 1 del CAPÍTULO 2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE *INODORO PEREYRA, EL RENEGÁU* de la primera parte de la tesis, donde el propio Fontanarrosa explica qué debe entenderse por «argentino medio».

En «Un pión golondrina», publicado en el volumen 9, unos niños que están de paso por el rancho le comentan a Inodoro y a Mendieta lo lejos que queda su escuela y lo pobre que es, con el agravante de que al año siguiente deberán abandonarla, para ir a trabajar. Luego, un criollo desocupado se marcha a Buenos Aires, a ver si consigue empleo.

El episodio plantea tres problemas —lamentablemente— vigentes y crónicos en la actualidad del lector: pobreza extrema, trabajo infantil (y su consecuente privación del derecho a la escolarización) y desempleo. A pesar de lo penoso de la temática planteada, el episodio contiene mecanismos de comicidad como equívocos, exageración, prosopopeya, juegos de palabras, gags de sorpresa y referencias literarias parodiadas.

En el remate, la voz del gaucho se aúna con la del humorista para plantearle una angustiante pregunta al lector, jugando con la sutil distancia entre sinónimos. La contaminación entre lo geográfico y lo sociológico. Fontanarrosa [1998: 308]:



El humor negro se puede emparentar con la tragicomedia. En función de una claridad en la enunciación de las variantes del humor negro, en esta tesis la denominación de tragicomedia se reserva para los momentos de teatralidad evidente o para aquellos en los que el autor deja en claro que los acontecimientos forman parte de una ficción. Fontanarrosa [1998: 157]:

NARRADOR.- ¡El mismísimo Diablo le ha regalado a Inodoro Pereyra un facón y un caballo blanco (a ese nivel se mueve Inodoro)...!

Esta ruptura de códigos, propia del carácter innovador de esta tira cómica, lleva a la noción de tragicomedia como mestizaje de géneros donde comedia y tragedia conviven en equilibrio, «una nueva dimensión dramática donde (...) se dan cita en un

terreno moderado, sin que ninguno de los dos géneros pretenda la menor supremacía» Medina Vicario [2000: 117-120].

Asimismo, en esta tesis se rescata la teatralidad del concepto de «tragicomedia» para profundizar sobre algunos aspectos de la historieta. Sobre todo, como puente para llegar al melodrama exagerado y la extravagancia de algunos episodios, que la sitúan en el esperpento¹⁹².

1.2. Lucha por la dignidad

Cabe aquí recordar la definición de Inodoro Pereyra por su propio autor: «un legítimo antihéroe que trata de afirmar su dignidad en un mundo que fundamentalmente no le pertenece» Rivera [1976: 61]. Desde el comienzo, Inodoro no lo tiene fácil, con un nombre que es un estigma, habitando una realidad marginal, siempre maltratado por la fortuna. Como antihéroe, está predestinado a perder siempre, pero sin resignarse. Por eso mismo ejecuta, cada vez que puede, una defensa encarnizada de su honor.

Muchas veces él mismo se coloca —involuntariamente— en una situación que permite cuestionar su honor. La dinámica más habitual es: «valiente al principio pero finalmente cobarde». Aunque también es posible encontrar las variantes dicotómicas «Seductor / Torpe» o «Habilidoso / Inútil». Inodoro Pereyra lleva la contradicción en su propia manera de ser. El «quiero y no puedo» en todos sus modos y tiempos verbales.

1.2.1. Disimular el fracaso

Un ejemplo muy significativo de esta estrategia de supervivencia del honor, puede encontrarse en lo que sería el episodio 3 de «Encuentro con “El León de Francia”»¹⁹³. En la primera parte de la tesis, CAPÍTULO 4, ya se había analizado —con motivo de la hibridez de mecanismos— el gag físico que experimenta Inodoro, una

¹⁹² Variante sobre la que se profundizará en el capítulo LA PAMPA EN CLAVE GROTESCA.

¹⁹³ En las compilaciones los episodios de esta aventura no están numerados, sin embargo, las intervenciones del narrador indican claramente el inicio y el final de cada uno. Con el fin de hacer más comprensible el análisis fragmentado de la aventura se le asigna una numeración en esta tesis.

caída torpe y ridícula en —y desde— el punto más elevado de su táctica de seducción. Fontanarrosa [1998: 200]:



Durante un baile, Inodoro se había fijado en una atractiva mujer nueva en el pueblo y había puesto todo su empeño en conquistarla. Pero su naturaleza de antihéroe lo obliga a transitar los caminos más engorrosos. Cuando ya se había explayado en un pavoneo de aptitudes hiperbolizadas y la mujer en cuestión se mostraba relajada y divertida, una aparatosa caída corta de raíz toda la maniobra. Fontanarrosa [1998: 201]:

NARRADOR.- En el baile del Zenón Ochoa, Inodoro Pereyra conoce una bellísima forastera. ¡De inmediato, toda su virilidad gaucha y argentina se precipita por el aluvión bucólico de la sangre corazón en ristre en el ataque! ¡La Conquista del Desierto es una zoncera al lado de esto! ¡Pero en lo mejor de su despliegue seductor, cede arteramente el horcón del alero donde estaba apoyado y se precipita a tierra!

A Inodoro no solo se le cae el alero encima, también lo aplastan todas sus expectativas y la sobrevaloración de sí mismo que había construido para impresionar a la dama. El desplome es físico y psicológico. La discrepancia de nuestras aspiraciones por un lado y nuestras ineptitudes y miserias, por el otro, Pirandello [2007].

La complejidad cómica, entonces, parte de un gag físico, pero trae consigo humor negro (humillación y vergüenza ajena tanto en la mirada de la mujer deseada como en la de los otros asistentes al baile).

Al poner en evidencia al protagonista mediante un accidente, se tiende un puente hacia el grotesco (por el contraste entre la sutileza de la seducción y lo aparatoso de la caída, una «acción abrupta e indeseable, irremediable y dolorosamente irreversible» Puelles [2012: 20]). Asimismo, se aprecia parodia e ironía en la exhortación final de narrador.

El humor negro reside en que el protagonista realmente se siente mortificado. Para comprender la magnitud de su perjuicio, es necesario saber cuáles eran las expectativas del protagonista, qué estaba en juego, qué quería conseguir y qué no perder.

Desde el inicio de la aventura, Fontanarrosa pone en claro que la apariencia física y el rol de seductor son muy relevantes para su gaucho. Inodoro muscula para ser el más atractivo del baile al que asistirá en la noche. Siempre en un tono paródico que deja entrever una incipiente decrepitud física, se prepara para estar a la altura de las exigencias físicas de las danzas folclóricas. Fontanarrosa [1998: 198]:



INODORO PEREYRA.- ...lo que es la práctica, Mendieta... Ya yego a cuatro sin desmayarme siquiera. (...) Y hay que andar entrenáu pa las polcas que se bailan áhura, Mendieta. La última vez, a la segunda güelta, la china ya me yevaba tres de ventaja.

A continuación, llega el primer contraste: virilidad versus actitud de coquetería extrema. Fontanarrosa describe la vestimenta de su gaucho, parodiando el vocabulario

de los desfiles de moda. Inodoro, en postura de maniquí, se exhibe y Mendieta completa la descripción cosificándose a sí mismo. Fontanarrosa [1998: 198]:



Al llegar a la verbena, la tensión se dispara¹⁹⁴. Las expectativas de Inodoro se multiplican en las miradas y los comentarios lascivos de las féminas asistentes al baile.

Zenón Ochoa, el organizador de la fiesta, le informa a Inodoro sobre la presencia de una determinada mujer, una guapa y misteriosa forastera. A pesar de un simulado desinterés inicial, Inodoro no puede evitar fijarse en ella y quedar fascinado por sus encantos. Toda la confianza altanera que se había construido se disipa con una simple mirada de la desconocida.

El autor presenta a la joven deseada un poco más atractiva que la media. Pero, sobre todo, lo que la distingue es su actitud, inicialmente distante (si se la compara con el resto del «hembraje» hambriento de Inodoro) que le otorga un halo de seducción Fontanarrosa [1998: 199-200]:



¹⁹⁴ El autor utiliza en otras ocasiones este argumento de Inodoro llegando a un baile ante miradas expectantes. Aunque desde diferentes perspectivas y mecanismos, el resultado siempre será el mismo: el fracaso del gaucho en su intento de seducción. El único que parece ser un éxito es el que relata el secuestro de Eulogia. En efecto, consigue su propósito en primera instancia, aunque al poco tiempo la mujer se convierte en algo muy distante a la beldad rural que el gaucho había conseguido. El fracaso se extiende todo lo que dura la historieta, puesto que si bien nunca se casan, tampoco se separan.



La apetencia corre parejas con la timidez en el semblante del gaucho. Que suda, tiembla, teme que le dé una embolia si ella no le corresponde. Comparte dudas con Mendieta, requiere el apoyo de su fiel amigo aunque finalmente lo apartará, por precaución (en un aparte de *Inodoro* se hace saber al lector que, en su condición única e irresistible de perro parlante, Mendieta ya le ha birlado alguna mujer al gaucho).

A partir de ese momento, *Inodoro Pereyra* ya tiene algo que desea fervientemente (conquistar a esa nueva y misteriosa mujer) y mucho que perder si es rechazado (su orgullo, su rol de seductor, su hombría). No sólo perdería a la «china nueva», también perdería su atractivo para el resto de las mujeres. Pasaría de «ganador» a «fracasado», dilapidando su capacidad para «alborotar al chinerío».

Hay algo innegablemente animal y atávico en este mecanismo del emparejamiento. El apetito lúbrico tiende a inclinarse siempre hacia el éxito, el poderoso, lo dominante antes que hacia la derrota, «la supervivencia del más apto»¹⁹⁵. Y todo esto, aunque no lo razone, *Inodoro* lo intuye. Sabe, por lo tanto, todo lo que tiene en juego. Y teme por ese motivo. Todo lo que acontezca en ese baile, con esa mujer, será relevante y esencial.

El gaucho y su perro utilizan una terminología bélico-deportiva para enfrentarse a la situación. Fontanarrosa [1998: 199]:

INODORO.- Cúbrame las espaldas, Mendieta.

MENDIETA.- Y vamos, vamos, vamos que ganamos.

Inodoro se configura en «modo seducción»: los ojos entrecerrados; la expresión serena, contenida; la boca invisible a nivel gráfico, no la abre para hablar, insinuando un susurro.

¹⁹⁵ Planteada por Spencer (1864) y Darwin (1869).

Para acentuar el —impostado— semblante sereno, Fontanarrosa no utiliza ningún signo de exclamación en los parlamentos de Inodoro, durante once viñetas. Es una actitud atípica, el lector está acostumbrado a verlo más bravucón, con los ojos desorbitados, la boca abierta y los dientes expuestos.

No sin esfuerzo, consigue una reacción favorable de la dama. Un inicio de simpatía, una nimia sonrisa que se extiende más allá de la cortesía. Entonces, se cae el alero y aplasta a Inodoro. El propio gaucha provoca la caída, al apoyarse en la columna que lo sostenía. Es un gesto —sutil— de arrinconamiento de la «presa» contra la pared, cerrándole una vía de escape. Pero las cosas se tuercen. Se quiebra la previsibilidad mediante una acción no consciente del sujeto, Steimberg [2001] e irrumpe lo cómico.

El momento no podía ser menos oportuno para Inodoro y paradójicamente, más oportuno para el humor. Ya lo señalaba Bergson [2008: 18-19]: «Sin duda una caída es siempre una caída, pero una cosa es caerse en un pozo por mirar hacia cualquier otro lado, y otra es caer en él por poner la mirada en una estrella».

La caída del gaucha es tan aparatosa que el resto de baile se queda perplejo, observándolo. Un par de gallinas huyen despavoridas. No hay onomatopeya del porrazo, pero el dibujo del derrumbe; la mirada atónita de los asistentes y de la mujer deseada, permiten intuir el estruendo¹⁹⁶.

La humillación es rotunda y compleja. Así como rotunda y compleja será la manera de disimularla. Probablemente por estar acostumbrado a esas vicisitudes, la reacción de Inodoro será rápida y atropellada, pero hábil. Contradictoria, en definitiva, como él.

Mientras emerge de los escombros visiblemente enfadado (ahora sí, con ojos saltones, boca abierta y dientes expuestos), Inodoro arremete contra el alero en sí y contra quien lo construyó, pero no se queda en el insulto fácil. Fontanarrosa hace que su personaje aluda al escultor y pintor abstracto Julio Le Parc¹⁹⁷, sintetizando en un solo

¹⁹⁶ El grotesco se hace patente en esta situación en la medida que lo patoso de Inodoro destierra su aparente gracilidad. «Vemos de repente que lo leve se ha vuelto pesado. Enajenado de la gracia, el hombre habrá de andar sus propios pasos, cargar consigo, arrastrar su extravío —en él tiene su inicio la *Divina comedia*— y sus esfuerzos, sus dudas y sus temores, sus vergüenzas y miserias, su ansia patética de ser más, su necesidad incurable, sin otro destino que el de buscar sus límites oscuros y ambiguos» Puelles [2012: 33-34].

¹⁹⁷ Julio Le Parc [1928-] es escultor y pintor argentino de ascendencia francesa. Experimenta con esculturas colgantes de gran expresión cromática.

parlamento el anacronismo (conocimiento del arte actual); el desplazamiento de lo rural a lo urbano y el choque de registros (culto vs. coloquial). Fontanarrosa [1998: 201]:

INODORO.- ¿Quién diseñó esta porquería? ¿Le Parc? ¿Es un móvil!

Inodoro está desencajado, su torpeza lo ha puesto en evidencia delante de la mujer que trata de seducir, y también delante de todo el baile, lo que acrecienta la humillación del gaucho en el sentimiento de vergüenza ajena.

Inmediatamente, comienza la operación de disimulo, negando lo obvio. Intentando recobrar la mirada serena, Inodoro busca convencer a la dama mediante una estructura discursiva recurrente en toda la historieta¹⁹⁸. Fontanarrosa [1998: 201]:

INODORO.- No piense que me caí, prienda. ¡Entuavía no se plantó la semiya de ande crezca el árbol de ande salga el horcón que pegue una costalada y haga hocicar a Inodoro Pereyra!

Para justificar el brusco movimiento, se adjudica la responsabilidad del mismo. Quiere convencer a la dama de que todo ha sido intencionado, calculado y premeditado. Aduce que quería obsequiarle una obra de arte tallada por él mismo, y que el tronco (el horcón que sostenía el alero) era perfecto para tal fin.

Con su filoso facón realiza una talla compulsiva en el poste, impresionando a la mujer con su velocidad y fuerza. Pero son las advertencias del gaucho lo que más estremecen a la muchacha. Inodoro se refiere al tronco como si tuviese vida, como si fuese un ser indómito al que debe vencer. De esta manera, hace un alarde de valentía al mismo tiempo que se venga del trozo de madera que lo ha injuriado. Hay algo de ridículo e infantil en esta actitud, semejante al niño que se enfada, insulta y golpea a un mueble con el que se acaba de chocar. Fontanarrosa [1998: 201]:

¹⁹⁸ La repetición en sí es ubicada entre las fuentes de placer de la risa por Freud [1972a] y Bergson [2008], entre otros. Está relacionada con la iteración, la redundancia y la aliteración como recursos retóricos. En el ejemplo mencionado la estructura repetida es: «Todavía no ha nacido...» que suele exclamar Inodoro cuando alguien cuestiona alguno de los aspectos de su honor, generalmente valentía o destreza física.



Una viñeta le basta al humorista para representar la acción artística. En el siguiente cuadrito, Inodoro le ofrenda la manufactura a la dama que corteja. La escultura resultante es indescriptible. La mujer la observa atónita. Inodoro, que ya ha recobrado su formato seductor (ojos entrecerrados, expresión levemente inclinada de falsa modestia, boca imperceptible, voz serena), le explica su obra haciendo uso de un vocabulario específico del arte.



Este alarde de tecnicismo le devuelve la confianza al gauchito. La «operación disimulo» ha sido un éxito. El semblante de la dama en cuestión vuelve al punto anterior de la caída humillante. Aprovechando el empujón moral y para afianzar la victoria, Inodoro —y su autor— se meten en un territorio que dominan a la perfección: los juegos de palabras. Primero se utiliza la polisemia y sus consiguientes equívocos.

A continuación, su especialidad: el desplazamiento de lo metafórico a lo literal. En medio de una verbosidad destinada a restaurar su reputación herida, despliega su maestría en un terreno en el que se siente decididamente cómodo. Consigue, otra vez, la reconfortante sonrisa amable de la mujer deseada. Fontanarrosa [1998: 201]:

INODORO PEREYRA.- ¡Y usté no sabe las cosas que hago con güeso!

MARÍA INÉS DE LORENA.- ¿Qué hace?

INODORO PEREYRA.- Puchero, caldo... Pero mi especialidá es la madera. Con un tarugo e' madera de arguibay, así chiquito... me hice un pesebre. Virgen, niñito, vaca, pastores, oveja y burro. Tenía que verlo usté. Una joya. No es porque esté yo presente. Una joya. Y como la madera tenía un nudo aproveché ese nudo y até el burro... Pa que no se fuera de noche. Aprovechamiento integral de las riquezas naturales.

MARÍA INÉS DE LORENA.- Ay, las cosas que dice.

INODORO PEREYRA.- ¡Y las que pienso!

Disimular ante otras personas algo vergonzoso es una conducta que dota de humanidad a Inodoro Pereyra. Se trata de la pulsión de volver a la normalidad o al plan que había trazado y que se vio interrumpido por la torpeza física. Bergson [2008] hacía hincapié en que lo cómico de una caída no es el cambio brusco de actitud, sino lo que tiene de involuntario.

En su ensayo, Bergson relacionaba esto con la oposición de lo rígido a lo flexible, es decir, la mecanización de una persona. Critchley [2010: 81] va un paso más allá y rescata una observación de Wyndham Lewis: «No se trata de que la raíz de lo cómico sea que una persona se comporte como una cosa o viceversa, sino más bien que —sorpresa, sorpresa— *una persona actúe como una persona*»¹⁹⁹.

Hay algo risible en una persona que efectúa un gran esfuerzo físico con aplomo, o que pretende disimular una caída evidentemente dolorosa, o bien, disimular un acceso de tos o un estornudo.

En muchos momentos de la historieta se expone el conflicto psicológico de Inodoro entre sus empeños y la realidad como fuente de humorismo. El mismo humorismo al que se refería Pirandello [2007] cuando lo explicaba como la contradicción entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y miserias.

En *Inodoro Pereyra* constantemente hay una puja entre la idealización que se ha hecho el gaucha de sus capacidades físicas y la inexorable decrepitud que lo limita. Es un antihéroe. Critchley [2010: 83] reflexiona sobre el conflicto interno de ser y tener un cuerpo: «El humor arraiga en el resquicio insalvable entre lo físico y lo metafísico, entre el cuerpo y el alma, entre el “ser” y el “tener” [un cuerpo]».

¹⁹⁹ Cursivas del autor.

1.2.2. Justificar el fracaso

Otro indicio del valor que tiene la dignidad para el gaucho de Fontanarrosa, reside en su capacidad para digerir una derrota. En ocasiones, se parapeta en atenuantes, excusas o aclaraciones para restarle importancia a la contienda perdida.

Suele refugiarse en la guarida del desinterés, como en el ya mencionado ejemplo de la bella Manduca que desestimó a Inodoro en favor del descomunal Pataquén. De esta manera, Inodoro Pereyra se distancia de su propio dolor con el afán salvaguardar su honra.

En «Carmen de Patagones»²⁰⁰ Fontanarrosa [1998: 407] Inodoro y Mendieta caminan hasta Viedma²⁰¹, para conseguir un trabajo.

El gaucho se presenta a sí mismo como «¡Hombre de mil oficios!» aunque todos íntimamente relacionados con el ámbito rural. Y con gran entusiasmo, se los enumera al empleado administrativo que le atiende la demanda de empleo.

La comicidad se hace patente en los contrastes. El aspecto del gaucho con su vestimenta típica, pelo enmarañado y acompañado por un perro, frente a un hombre bien vestido y mejor peinado, con corbata y sosteniendo un folio de papel —sinécdoque del ámbito administrativo—. También hay un contraste de actitudes entre el arrebatado y la verbosidad de Inodoro que se disipan ante una pregunta sobria y concreta de su interlocutor, pregunta que pone en evidencia las carencias de Inodoro en el ámbito oficinista. Fontanarrosa [1998: 407]:

²⁰⁰ Episodio publicado originalmente en *Clarín*, entre abril y mayo de 1986, por la referencia directa a dos episodios relevantes de esas fechas: El accidente nuclear de Chernóbil y el anuncio, por parte del entonces presidente de la nación argentina, Raúl Alfonsín, de trasladar la capital de la república a la Patagonia.

²⁰¹ Ciudad capital de la provincia de Río Negro, Argentina. El Proyecto Patagonia y Capital fue elaborado en 1986 para trasladar la Capital Federal de la República Argentina hacia el Distrito Federal de Viedma-Carmen de Patagones. Tenía como fin descentralizar y desburocratizar el poder político y separarlo del poder económico del país, ambos excesivamente concentrados en el Gran Buenos Aires. Tuvo muchos detractores desde sectores ligados a los intereses económicos y políticos opositores y fracasó con la excusa de la crisis económica.



Una elipsis nos conduce hasta la última viñeta, en donde el gaucho regresa a su casa, con expresión abatida y acompañado por su perro.

También aquí hay un contraste entre la actitud y lo que se verbaliza. A nivel gráfico, los personajes se presentan a lo lejos, de cuerpo entero y con un sombreado que los oscurece y funciona como contraluz. Hasta el suelo bajo sus pies está oscurecido, otorgándole a la escena un halo de pesadumbre. Mendieta es apenas una silueta, una sombra china, sin embargo, su actitud es un poco más animosa que la de Inodoro, no está cabizbajo.

La gestualidad de Inodoro —encorvado hacia adelante— indica que se siente afligido por el rechazo, sin embargo, le resta importancia al hecho de vivir «en la Capital» del Estado.

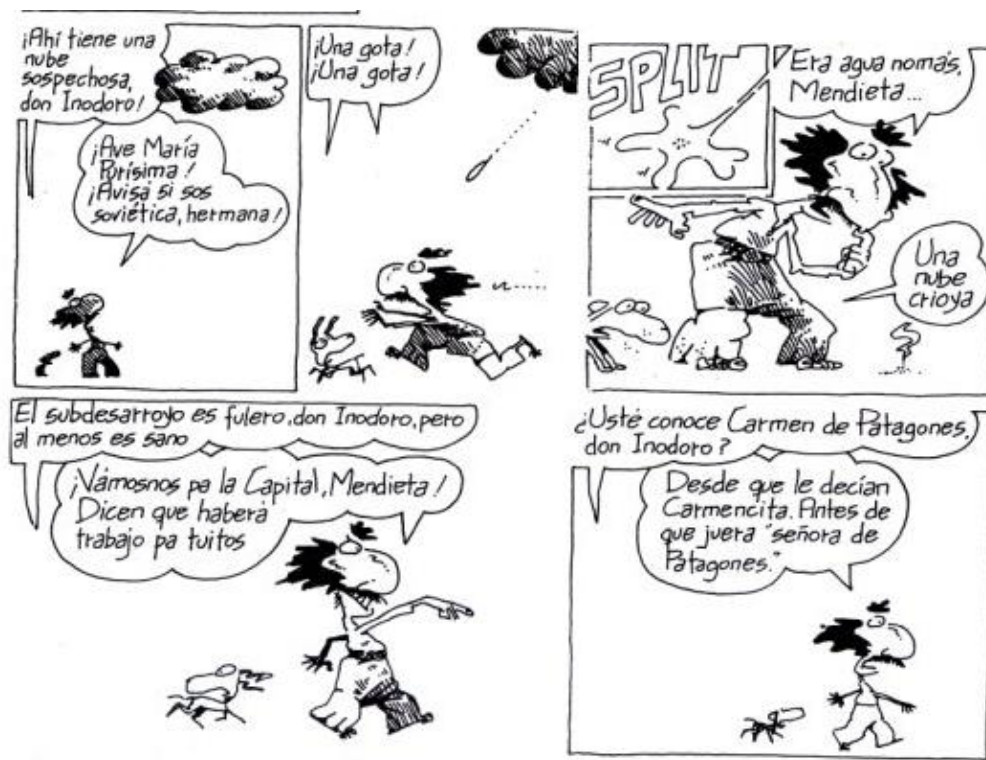
Por su parte, una autocrítica solidaria de Mendieta busca desplazar la atención del público desde la inutilidad del gaucho hasta la pretensión reprochable de ambos: «Nos dislumbraron las luces sureñas...»²⁰². De esta manera, el verdadero motivo por el cual no se mudarán a la flamante Capital no sería la ineptitud de Inodoro, sino un castigo hacia las aspiraciones urbanas de los dos protagonistas (seres pertenecientes al ámbito rural).

Una curiosidad sobre este episodio es que está dividido en dos argumentos centrales. De la primera viñeta a la sexta, explica el temor de los protagonistas a que el viento traiga una nube radioactiva. El gag de la huida ante la aparición de una nube sospechosa que suelta una gota de lluvia, está basado en una variante especialmente cruel del humor negro²⁰³.

²⁰² Se trata de una referencia parodiada, por juego de palabras, similitud fonética a “luces porteñas”.

²⁰³ La crueldad explícita no es un rasgo característico del humor de Fontanarrosa. Probablemente este ejemplo cobra un carácter bestial con el paso del tiempo, desde el conocimiento posterior de la magnitud

La séptima viñeta funciona como puente entre los dos argumentos. Mientras Inodoro mira con entusiasmo hacia adelante (connotación de futuro y prosperidad) y le propone a Mendieta que vayan a la nueva capital, para conseguir trabajo, su perro —todavía alarmado— mira hacia atrás, hacia donde cayó la gota y reflexiona sobre los «beneficios» de pertenecer a un país en vías de desarrollo. Fontanarrosa [1998: 407]:



A partir de la octava viñeta y hasta la décimo tercera, se desarrolla el argumento de la búsqueda de trabajo en la nueva capital. Como recursos humorísticos se trabajan los mencionados contrastes (campo-ciudad; entusiasmo-sobriedad; optimismo-desánimo). El absurdo se manifiesta a través de la exageración geográfica (tardan dos cuadritos en recorrer unos 600 kilómetros, andando), también con una prosopopeya criolla («un arreo de sillones giratorios») o la prosopopeya de ciudad sumada a la fanfarronería del gaucho.

A Mendieta también le tocará tragarse su frustración y la entelequia de un manjar colosal en el episodio «Güenos bichos», en donde, al hacer un profundo pozo encuentra un hueso de inmensas proporciones.

que tuvo la tragedia del accidente nuclear de Chernóbil (cuya información inicial fue víctima del secretismo).

Luego de algunas elucubraciones delirantes en base a la procedencia biológica del trozo de osamenta, un indio ranquel se encarga de informarles que esos huesos son falsos, que los fabrican ellos mismos con cerámica para atraer a los turistas, arqueólogos, periodistas, porteños, etc. Inodoro trata de subir la moral de un Mendieta que ahora sí, se aleja cabizbajo. Fontanarrosa [1998: 128]:



1.3. Rupturas de tensión

Otra variante del humor negro que se aprecia en Fontanarrosa es el quiebre de una situación conmovedora por medio de un elemento cómico.

La perspectiva poco habitual para encarar este tipo de situaciones consiste en irrumpir en ellas con disparates, provocando la incongruencia y un distanciamiento con respecto al dramatismo narrado. En otras ocasiones el recurso empleado es la degradación de la situación, cuando es llevada al terreno del paroxismo o la caricatura.

1.3.1. Sobrecogimiento²⁰⁴ quebrado por la comicidad

Durante la segunda etapa de la historieta, vieron la luz unos episodios cuyo recurso central fue la desmitificación del horror. Expuestos con carácter de continuidad²⁰⁵, están reunidos en las aventuras tituladas:

- «El Escorpión Resolana» Fontanarrosa [1998: 137-152].
- «El final del Escorpión Resolana» Fontanarrosa [1998: 155-164].
- «El reclamo de Mandinga» Fontanarrosa [1998: 165-194].

Una característica de esta sucesión de episodios es la gradación con la que el autor va introduciendo al lector en una atmósfera terrorífica, partiendo de lo cotidiano (buenas prácticas botánicas, discusiones de pareja, preocupaciones laborales).

En determinado momento, un retablo se convierte en el puente hacia lo esotérico y da paso a un relato de «causa y efecto». El ambiente enrarecido se acrecienta con la irrupción de Escorpión Resolana en el rancho de Inodoro. El temible criminal, aprovechando la ausencia del gaucho afrenta a su mujer, Eulogia. Entonces, sobreviene la búsqueda de venganza por parte de Inodoro, el engaño del diablo, el duelo entre Inodoro y La Muerte; para finalizar en una apoteósica posesión demoníaca del gaucho de Fontanarrosa.

A nivel discursivo, los dos primeros episodios tienen la función de establecer una normalidad, una sensación de cotidianeidad que será interrumpida por una serie de hechos escabrosos. Este contraste sirve como estrategia para captar la atención del lector.

La primera pista de la irrupción de lo anómalo en la realidad de los protagonistas es la representación en un pequeño teatro de títeres²⁰⁶, montado en medio de la pampa

²⁰⁴ El miedo es una emoción básica con muchos matices. Miedo con sorpresa: Susto, sobresalto, alarma, sobrecogimiento; miedo con profunda impresión: espanto, horror. Miedo sin motivo aparente: angustia. Miedo intensificado (cuando te enfrentas a tus peores temores): terror, pavor. Miedo social: timidez, vergüenza. Miedo contagioso colectivo: pánico. Marina [1999].

²⁰⁵ Publicados en los volúmenes 4 y 5 de Ediciones de La Flor.

²⁰⁶ Palacios [2014a: 257] señala: «Se trata del “Teatro de Títeres Alcides Moreno” —según vemos— una referencia al titiritero Alcides Moreno, creador del teatro de títeres EL FAROLITO en Rosario y fundador, en 1974 de la Escuela Nacional de Títeres». Es un recurso constante del rosarino los guiños a personajes del entorno cultural de su ciudad.

solitaria. Inodoro y Mendieta son los únicos y sorprendidos espectadores, pero se sientan y aceptan la convención teatral, prestando atención a la función.

Inmediatamente, otro hecho insólito: en un inquietante juego de espejos, aparece el títere que representa a un gauchito y guarda un enorme parecido físico con Inodoro Pereyra, a pesar de estar caricaturizado²⁰⁷. Fontanarrosa [1998: 141]:



Sin darse cuenta, el gauchito-títere nombra al diablo, que aparece de manera súbita y se ofende al darse cuenta de que ha sido llamado en vano. Como castigo, atiza al guiñol impertinente, provocando la indignación de Inodoro y Mendieta.



Un insulto, «gaucho roñoso», seguido de un apaleamiento, hace que Inodoro pierda los nervios (junto con la distinción entre ficción y realidad) e invada el pequeño escenario, facón en mano, arengado y escoltado por Mendieta. Fontanarrosa [1998: 142]:

²⁰⁷ Balló y Pérez [1995: 235-248] reflexionan sobre el motivo del «doble»: «Alcanza una dimensión más angustiosa en el ámbito de lo fantástico que concibe el desdoblamiento del yo como una siniestra premonición de la muerte propia objetivada en figuras inquietantes, de sombra o de espejo».

NARRADOR.- ¡Una lucha atroz, dantesca y alucinógena!

La ruptura de la convención escénica se evidencia en el grito del actor —que nunca llega a verse—, que exclama el reconocible código teatral concluyente: « ¡Telón! ¡Telón!» desde el interior del teatrillo que se derrumba por el peso de Inodoro Pereyra²⁰⁸.

Posteriormente, en una observación anacrónica, Inodoro justificará su actuación invocando un planteamiento de la representación teatral propio del siglo XX. Fontanarrosa [1998: 142]:

INODORO.-... yo estoy con la participación del espetador, Mendieta.

Sin perder de vista que la parodia y la desmitificación le restan dramatismo a la situación, cabe reflexionar sobre el contraste entre la inocencia y el presagio. Un títere de gaucho que se asemeja sospechosamente a Inodoro, un diablo que apalea, primero al gauchito-títere, luego al propio Inodoro. Una primera y efímera victoria del gaucho de Fontanarrosa, que degüella al títere del diablo.

Este episodio es una pista, un augurio en forma de analogía anticipada de lo que se verá en el clímax de esta aventura, el verdadero enfrentamiento de Inodoro Pereyra con los demonios.

La confusión entre la ficción y la realidad se plantea desde dos ángulos. El primero tiene que ver con la ingenuidad de Inodoro y Mendieta que asumen como verdadero el relato propuesto por los manipuladores de los títeres. Entran y salen de la credulidad, provocados por los atropellos del diablo-títere. El segundo, con las nefastas consecuencias reales que tendrá la intervención de Inodoro sobre la integridad física de dicha marioneta.

Esta pequeña farsa será el detonante de una maldición que no se resolverá hasta pasados veintitrés episodios. El humorista se sirve de la voz del narrador para captar la atención del lector: Fontanarrosa [1998: 142]:

NARRADOR.- ¡Inodoro Pereyra, ingenua expresión corporal de la patria misma, no sabe, no intuye, no adivina en la espantosa aventura que está por internarse!

²⁰⁸ El final abrupto y apaleado de la representación evoca los tradicionales entremeses barrocos. Asimismo, Aguirre Salas [2011] y Palacios [2014a] lo relacionan certeramente con el capítulo XXVI de la Segunda Parte del *Don Quijote*, en donde el protagonista también arremete contra un retablo de títeres, confundiendo ficción y realidad.

La hazaña de Inodoro, de decapitar al diablo-títere y regalarle la cabeza a un cura, para que lo utilice como mate²⁰⁹, como si de magia simpática se tratara, dará lugar a una serie de infortunios.

La primera consecuencia tangible es el anuncio que le hace el cura²¹⁰ a Inodoro: alguien vio dirigirse a su rancho al temible Escorpión Resolana²¹¹. Fontanarrosa [1998: 143]:



Tres viñetas utiliza el humorista para imprimir el terror que provoca la sola mención del sanguinario criminal.

«Escorpión Resolana» se escribe con una caligrafía impactante, en tres dimensiones; dos bocadillos con el perímetro estrellado y el de Mendieta —aunque se regresa a lo curvilíneo— se exhibe con un temblequeo.

A nivel gestual, los protagonistas padecen un espanto manifiesto. Inodoro se muestra en dos reacciones, la primera cuando escucha el nombre del malhechor, como si recibiera un jarrazo de agua helada. En la segunda, el alarido se hace tangible. Él mismo repite el nombre y se incrementa la expresividad en los ojos, la boca, los dientes, las manos, todo transmite horror. Su pelo se eriza, en un gesto atávico de alarma y autodefensa que lo acerca a lo animal.

²⁰⁹ El recipiente donde se prepara y bebe la tradicional infusión homónima.

²¹⁰ En este fragmento también se detecta una ironía como crítica a la codicia de la Iglesia, mediante el absurdo. El cura tiene que comunicarle algo tremendo a Inodoro y, sin embargo, antes se toma su tiempo para pedirle una contribución para la parroquia.

²¹¹ Este personaje atroz —incapaz de pasar inadvertido— fue presentado en un episodio homónimo, publicado en el número 58 de la revista *Hortensia*, en julio de 1974. En dicho episodio, el criminal hace alarde de una concatenación de salvajadas: violar a la mujer del comisario, incendiarle el rancho, degollarle a los tres hijos pequeños y hasta a su mascota, matar a los trece policías que lo perseguían, matar un caballo y beber su sangre brindando por Satanás. También será mencionado por un alarmado Inodoro, en el primer episodio (inédito en compilaciones) de *Clarín*, del 8 de junio de 1977.

Mendieta, por su parte, afronta el miedo desde lo canino, se acurruca sobre sí mismo, también se erizan los pelos de su lomo, tiembla y, sobrecogido, mira al gaucho desde abajo.

Una vez plasmado y asegurado el genuino terror que provoca el monstruoso Escorpión Resolana, acontece el quiebre de tensión. La exclamación de Inodoro —que retoma la caligrafía habitual de la historieta— alude a una Eulogia animalizada (a la que hay que atar habitualmente, como si fuese un perro agresivo). De pronto, se desbarata —o por lo menos se cuestiona— la ferocidad del Escorpión. Parece que él debería temerle a ese espécimen de raza peligrosa que se ha dejado suelto Inodoro en el rancho. En este caso, para romper el momento terrorífico, se activan los mecanismos cómicos de la ambigüedad y la inversión.

La degradación del terrible momento que atraviesa el protagonista continúa con la voz del narrador. Se retrata el miedo —la emoción básica que turba a Inodoro— con una serie de incongruencias hiperbolizadas que sitúan a su estado de ánimo en el terreno de la parodia. Fontanarrosa [1998: 144]:

NARRADOR.- ¡Una escarcha cósmica y demencial culebrea, loca, entre las achuras erizadas de Inodoro Pereyra! ¡Un hielo genital y soterrado le escarba la piel, le jadea sobre el occipucio y le azota los otrora impertérritos glúteos de varonil turgencia!

Más que hablar de los efectos psicológicos del miedo, el autor se encarga de describir —con exageración y disparates— los síntomas fisiológicos de dicha emoción. Una devaluación de lo espiritual a lo físico. El punto de vista del narrador detalla el pánico de Inodoro, llevándonos desde la inmensidad del espacio sideral hasta el interior anatómico de Inodoro.

Lo absurdo y lo grotesco se manifiestan en muchas variantes. Hay prosopopeya al dotar de vida a la «escarcha cósmica» y al «hielo genital» (que, en sí mismo, es un oxímoron que implica una contradicción entre lo frío y lo caliente, entre lo inanimado y lo orgánico; entre lo duro y lo blando; lo lampiño y lo piloso; la insensibilidad y el estremecimiento; entre la frigidez y el erotismo). Hay un contraste entre el registro vulgar (por animalización) para mencionar las vísceras de Inodoro («achuras») y el registro culto —casi forense— para referirse a su nuca («occipucio»).

Por último, hay una desmitificación de la valentía de Inodoro, a través de una muy sutil alusión: «otrora impertérritos glúteos». Es decir, que en este momento terrorífico su bravura se mide en proporción a la opresión de su trasero.

Otro quiebre de tensión se vuelve a producir inmediatamente. Acompañado de la feroz estampa de Escorpión Resolana, el narrador —a modo de prontuario— enumera sus alias, que dan cuenta de su macabra biografía: Fontanarrosa [1998: 144]:

NARRADOR.... ¡El Carancho²¹² de Tapalqué! ¡El Tigre Parido²¹³ de Quemú-Quemú! ¡El Vampiro de Pehuajó! ¡El Achuragurises²¹⁴ de Loberías!

A nivel narrativo, queda establecida la magnitud de la amenaza que representa este despiadado asesino. Entonces, mientras corre despavorido, Inodoro insta a Mendieta a llegar pronto al rancho, para rescatar a su mujer, Eulogia. El perro, que lo sigue un poco más atrás, contradice el arrojo del gaucho con un comentario receloso que está a caballo entre la prudencia y la cobardía. Fontanarrosa [1998: 144]:

MENDIETA.- No se apure, don Inodoro ¡A ver si entuavía lo encontramos!

1.3.2. Padecimiento devaluado

Al llegar al rancho todo es enajenación y patetismo. Por la expresión de Eulogia, se confirma que Escorpión ha estado en la casa. Los protagonistas tratan de encajar la situación a fuerza de nombrarse mutua y reiteradamente, mirándose a los ojos. La repetición no es un mecanismo de comicidad en esta ocasión. Al contrario, esta viñeta funciona como intensificadora de la tensión. El lector puede intuir que algo espantoso ha pasado, pero no sabe qué.

²¹² Ave carroñera.

²¹³ Aquí hay comicidad en la contradicción de un cambio de género imposible que connota ignorancia. En otras ocasiones, el humorista ya había utilizado las expresiones «Tigra parida» o similares, para referirse a la actitud combativa y temeraria de los protagonistas.

²¹⁴ Este epíteto funciona como intensificador de la crueldad. En un registro vulgar, refiere al asesinato de niños. Una equivalencia en léxico ibérico podría ser: «revientacríos» o «rebanacríos».

Entonces, Eulogia abraza a Inodoro y le revela que ha sido ultrajada por Escorpión Resolana²¹⁵. A nivel gráfico, es destacable la mirada extraviada de la pareja, mientras se abraza.

El estupor de Inodoro se manifiesta con un monosílabo que el humorista repite hasta intensificarlo en caligrafía impactante. Eulogia sigue aferrada a Inodoro, pero el resto de su enorme complexión está desparramado en el suelo. La atmósfera está cargada de una densidad dramática asfixiante, que se quiebra con el aparte sarcástico de Mendieta. Fontanarrosa [1998: 144]:



Es destacable la expresividad concentrada de la última viñeta, cuando se produce la ruptura de tensión: una mujer ultrajada, aferrada a su hombre, que tiembla, facón en mano. Ignominia, venganza, arma blanca empuñada, desnudez, desmayo y —en el pensamiento de Mendieta— el descrédito de todas esas emociones juntas.

²¹⁵ Este ultraje se aclarará al final de la aventura, en donde el Escorpión le confesará a Inodoro que, en efecto, ha insultado a Eulogia denigrándola estéticamente. Le ha dicho «gorda e' porra»; «Daño pal piropo, el hombre» reflexionaría Mendieta, después. Por lo tanto, hay una degradación del delito. Durante toda la aventura, la ambigüedad en que se había planteado la agresión daba paso a entender que Eulogia había sido violada. Este giro final provoca que la acción vuelva al terreno de la desmitificación, de la parodia y la comicidad amable. Inodoro, que se había pasado toda la aventura tratando de matar al Escorpión para vengar la honra de su mujer, le da al criminal una reprimenda (que no se sabe si es más regaño a Escorpión o más insulto a Eulogia) y lo deja marchar. Fontanarrosa [1998: 164]: «**INODORO**.-... ¿No te da vergüenza, Resolana? Herir ansina el corazón de una pobre prienda que pa colmo hace siete años que está a régimen (...) Decí que esas maldades no yegan al corazón pájaro e' mi Eulogia porque se estravían en la capa e' grasa que la ricubre como un rocío mañanero...».

La intensidad de la situación se devalúa de manera automática con este cuestionamiento del sentido estético de Escorpión Resolana, por parte de Mendieta. Lo piensa, pero no puede decirlo. Si lo dijera, sería ofensivo, políticamente incorrecto, desconsiderado para con sus seres queridos. Pero lo piensa, con ojos entrecerrados, mirada entre serena y desaprobatoria. De espaldas a Inodoro y Eulogia, que no pueden verlo ni percibirlo. El humorista lo comparte con el público. Se rebaja la tensión del relato, pero el gaucha y su mujer siguen inmersos en una situación lamentable.

La escena se clausura con una referencia cultural, el fragmento de una estrofa de «Vea Patrón» de Aníbal Sampayo²¹⁶ que defiende la dignidad del peón de campo.

1.3.3. Ecos literarios del diablo

El argumento central de estas aventuras tiene una gran carga intertextual. Mientras siguen el rastro del Escorpión, se encuentran un zorrino que los lleva a una cueva subterránea. Como si se tratara de un literal descenso a los infiernos, allí encuentran a la versión criolla del diablo: Mandinga²¹⁷.

El Maligno²¹⁸, luego de provocar al gaucha y cuestionar su capacidad de vencer al sanguinario enemigo, le entrega un facón supuestamente endemoniado, que le dará poder sobre su rival y un caballo blanco, para encontrar al criminal y darle muerte. Fontanarrosa [1998: 149]:

²¹⁶ (1926-2007) Poeta y compositor uruguayo.

²¹⁷ «La figura del diablo llegó a América con la Conquista y cumplió un papel muy activo en la evangelización» Santillán Güemes [2007]. El paso del tiempo y el sincretismo entre creencias originarias y literatura europea dieron lugar a numerosas leyendas que ilustran la relación del hombre con el diablo, desde una perspectiva criolla. La noción de pacto suele estar presente en muchas de ellas. Uno de los ejemplos más relevantes por su tono gauchesco, es el cuento del viejo Miseria, contenido en *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. «En Hispanoamérica la figura del diablo se identifica con la realización del deseo y se materializa en el pacto con la figura del mal» Bravo Rozas [2013: 114].

²¹⁸ Balló y Pérez [1995: 73-88]: profundizan sobre la figura del «intruso destructor»: «... la intromisión de unos seres malignos en una comunidad plácida hasta aquel momento. La llegada del inoportuno visitante no hará más que traer desgracias (...) Un personaje atractivo, asociado a las tinieblas y surgido de un submundo de penumbras y misterio. Un ser ambivalente (...). La llegada del mal es un grande, extenso e intenso argumento».



Pero a cambio de otorgarle ese poder sobrenatural —en un gesto claramente faustiano— le propone un pacto. Le pide que recupere y le devuelva la cabeza del diablo-títere que Inodoro le había regalado a un cura.

Mendieta comentará la incertidumbre que le provoca esta alianza con el diablo refiriéndose a otro texto paródico de la literatura gauchesca. Inodoro desestimaré los titubeos del perro con un anacronismo no exento de crítica hacia determinadas políticas económicas. Fontanarrosa [1998: 151]:

MENDIETA.- ¿Esto de tener tratos con Mandinga no es medio peliagudo, don Inodoro?

INODORO.- Son los riesgos del libre comercio, Mendieta.

MENDIETA.- A ver si no le pasa como al Fausto ese. ¿No lo conoce al Estanisláu del Campo²¹⁹?

Los límites entre la ficción y la realidad son fluctuantes en todo este episodio. El hecho de que Mandinga les reclame la cabeza del diablo, textualmente dice: «la cabeza

²¹⁹ Se refiere al *Fausto* (1866), de Estanislao del Campo (1834-1880) escritor argentino además de militar y funcionario del gobierno. Llamado «El Fausto criollo», cuenta la historia de un gaucho que de casualidad vio una representación de la ópera *Fausto* de Gounod, que —efectivamente— se estrenó el 24 de agosto de 1866 en el antiguo teatro Colón de Buenos Aires, estreno al que acudió el propio del Campo.

de un diablito que trabajaba e' títere», corrobora —en la lógica interna del texto— que lo que habían visto Inodoro y Mendieta en aquel retablo tenía algo de real.

El potencial intertextual se afianza con el temor de Mendieta, al intuir un cierto paralelismo en las historias. Al igual que ellos con el retablo, Anastasio el Pollo²²⁰ —protagonista del «*Fausto criollo*»— le ocurre algo parecido cuando acude por casualidad al estreno de la ópera *Fausto* de Gounod: cree que todo lo que ahí acontece es verdadero (y así se lo relatará más tarde a su amigo don Laguna).

En la historieta de Fontanarrosa se fusionan los dos argumentos, probablemente por su naturaleza paródica. En un primer lugar, el gaucho y Mendieta confunden la ficción con la realidad, pero después Inodoro, en efecto hace un pacto con el diablo. Y aunque ninguna de las partes cumpla con su palabra, será el gaucho quien sufra las consecuencias.

La ópera de Gounod, a su vez, está inspirada en la primera parte de la tragedia de Goethe, que parte de una leyenda clásica, también germana. El hecho de que Inodoro termine hablando en alemán²²¹ en el apogeo de su posesión demoníaca, es un guiño que de alguna manera, cierra un círculo.

El Fausto de Gounod será finalmente arrastrado al infierno por Mefistófeles, por una vez, Inodoro Pereyra tendrá mejor suerte. Salva su alma, aunque con métodos escatológicos que acentúan la irreverencia. Se libra de la horda de demonios que lo posee al ingerir una purga intestinal. El descenso de lo espiritual a lo físico, como fuente de comicidad a la que se refieren Bajtin [1987] y Critchley [2010], entre otros.

El último referente literario de esta historia es la novela *El exorcista* (1971), de William Peter Blatty. Probablemente más conocida en Argentina por su adaptación al cine, con el estreno de la película homónima en 1973. Por una parte, están las similitudes estéticas de la posesión demoníaca y por la otra, algo mucho más concreto, una referencia directa al personaje del padre Karras.

Asimismo, en las diferentes manifestaciones satánicas propuestas en esta aventura, hay un claro ejemplo de la multiplicidad referencial que caracteriza a la

²²⁰ Nombre que también utiliza del Campo en otras composiciones y que remite —en forma de homenaje— al seudónimo utilizado por el escritor Hilario Ascasubi «Aniceto el Gallo», también escritor de literatura gauchesca y a quien del Campo admiraba.

²²¹ El rosarino pone en boca de Inodoro unos versos del poema *Guerra* (1911), del escritor expresionista alemán Georg Heym (1887-1912).

historieta. En estos episodios, el humorista ha plasmado tres versiones diferentes del demonio.

El primero, (aunque degradado en su carácter de títere) responde a la forma greco-cristiana inspirada en el dios Pan: el dios Cabra, —el gran sátiro, con cuernos y cola— de alguna manera, más infantil, conectada con las diabluras de los misterios medievales.

Luego aparece Mandinga, un diablo pasado por el tamiz de lo criollo, sin duda el más cercano, el que tiene la picardía de ganarse la confianza y engañar a Inodoro.

Finalmente, la versión hollywoodense, la más impactante para el lector (en el momento de la publicación). En realidad, no es un solo demonio, sino que son muchos y no se llegan a ver directamente. Justamente, esta manifestación desde la alusión y la sintomatología paranormal que ofrece, los dota de un gran potencial terrorífico. Fertiliza el terreno para la desmitificación, a la vez que resulta muy acertado —a nivel narrativo— para el clímax de toda esta aventura.

Por otra parte y en otro nivel de análisis —el terreno de la teoría estética—, el diablo sugiere la inversión de los mundos, el mundo al revés que remite al carnaval medieval, «...el diablo, como contradicción de lo divino y como gran sombra del universo (...) el mayor humorista» Richter [2002: 58]. En definitiva, un puente con lo grotesco, como se verá a continuación, en donde Inodoro Pereyra y Escorpión Resolana descubren que han sido manipulados por Mandinga.

1.3.4. Violencia ridiculizada

Seis episodios (unas ciento setenta viñetas) pasan desde que Eulogia le comunica la agresión del Escorpión hasta que Inodoro y Mendieta encuentran al canalla. Luego, unas treinta y cinco viñetas más, hasta que el gaucho lo enfrenta en un insólito combate.

Inodoro encuentra a Escorpión atado una rueda de carreta, inerme. Después de una larga búsqueda, el gaucho está furioso, lleno de ímpetu e impaciencia. Podría degollar al asesino²²² en ese preciso instante, pero la bravuconería —una vez más— lo pierde.

²²² Que, a su vez, reniega eufemísticamente de ese epíteto: «**ESCORPIÓN RESOLANA**.- ¡No soy un asesino! ¡Soy un inadatáu social!» Fontanarrosa [1998: 162].

Mendieta actuará como un contrapunto prudente. Consciente de la desproporción hercúlea entre el gaucho y el criminal, intentará en reiteradas ocasiones que Inodoro se aproveche de su situación estratégica y deje amarrado al contrincante. Sin embargo, Inodoro no atiende razones y desata a Escorpión Resolana. Fontanarrosa [1998:163]:



El combate parece salvaje e inminente. Pero hay una primera atenuación de la violencia. —Fatídicamente— después de desatar a su feroz rival, Inodoro cae en la cuenta de la desventaja física a la que se acaba de someter.

De manera amable le pide al malhechor que se vuelva a tirar en la rueda, para ser atado otra vez. La inocencia cómica de Inodoro se intensifica con el cambio de registro. Cuando Inodoro estaba colérico (y Escorpión atado, claro) lo tuteaba. En cambio, ahora que Escorpión está suelto y se aprecia su intimidante tamaño, un Inodoro más reflexivo opta por tratarlo «de usted».

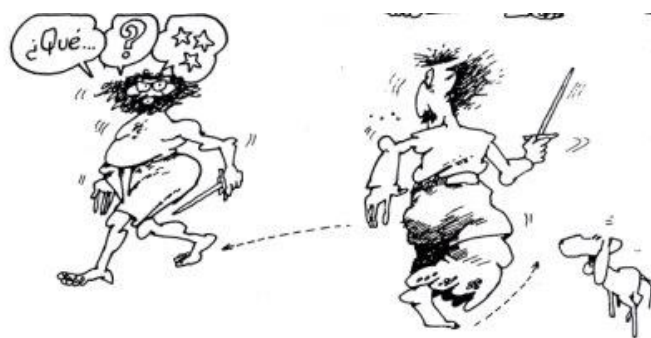
En el recelo que le provoca un combate tan desigual, Inodoro se animaliza y se degrada a sí mismo. A partir de un debate que tiene con Mendieta, se produce un deslizamiento semántico del lenguaje desde las categorías del boxeo hacia el vocabulario de mercadillo culinario, con connotaciones de cobardía²²³. Fontanarrosa [1998: 163]:

²²³ Atendiendo a la fisionomía de animales, existe una equivalencia culturalmente aceptada entre gallo y valentía (o chulería). Asimismo, al hablar de la pechuga del pollo se produce un cambio de género (por derivación de registro coloquial en argentina, pechuga = pecho de mujer). Por lo tanto, el femenino de gallo es gallina, es decir, cobarde. La degradación se extiende al tamaño: Inodoro no se siente adulto

MENDIETA.- ¡No lo pelee, Inodoro! Este desalmado es de otro peso! ¡Usté ni da la categoría! ¡Usté a gatas si es peso gayo!

INODORO.- ¿Le parece, Mendieta? Y más que gayo me siento como un poyo media pechuga.

La negativa de Escorpión restablece la tensión y la inminencia del combate. Ahora está suelto y armado, no hay escapatoria. El gaucho (que retoma su actitud bravucona) debe enfrentarlo. Un primer momento de desconcierto da lugar al absurdo. En vez de arremeter contra su enemigo, Inodoro da un rodeo que lo desconcierta. Fontanarrosa [1998: 163]:



Entonces, aparece la incongruencia: entre el arranque bélico y la candidez de un baile folclórico²²⁴, que disipa la brutalidad del momento. Mendieta dirige el baile, indicando las figuras que corresponden.

La antítesis se extiende a los parlamentos de los contrincantes, desde los contrasentidos semánticos hasta la incoherencia respecto de la gestualidad. Fontanarrosa [1998: 164]:

(gallo), sino pequeño (pollo), y no de «doble pechuga» (categoría culinaria superior, por su gran tamaño), sino «media pechuga» (categoría inexistente pero que sugiere menoscabo en relación a la otra).

²²⁴ Se trata de *La firmeza*, una danza vivaz folclórica (a la que Fontanarrosa le hace algunas variaciones). Tiene caracteres propios, porque en ella se desarrolla un juego pantomímico en correspondencia con la letra del canto. Se inició en el siglo XIX, entre Montevideo y Buenos Aires, posteriormente pasó a formar parte del repertorio de un popular circo que la hizo popular en el interior de Argentina.



El baile dura cuatro viñetas y entonces llega el diferido choque de facones. Ya sin fuerza, casi por obligación. Un anacronismo degrada —todavía más— la violencia del momento. De la onomatopeya, se pasa a la protesta de Inodoro, manifestada en un aparte del pensamiento, pero sin dejar de clavarle la mirada a Escorpión. El facón no tiene el efecto esperado por el gaucho. Fontanarrosa [1998: 164]:



Una última bravata de Escorpión, antes de que la desilusión se instale en el rostro, el cuerpo y el ánimo de los desmitificados gladiadores criollos. No juegan con armas cargadas por el diablo, sino que el diablo juega con ellos. No poseen facones endemoniados, ni poderes sobrenaturales. Ellos pasan a ser los títeres, los monigotes con los que juega el diablo:



La primera ruptura de la violencia había sido lúdica, disparatada. Ellos mismos se enfrascan en ese baile insólito, deciden cuándo empieza y cuándo termina. Pero la segunda ruptura de la violencia, es mucho más dolorosa. No depende de ellos. Se percatan de que han sido engañados. Casi se pueden escuchar las carcajadas de Mandinga desde su cueva. Una pregunta repetida «¿A vos también?» les confirma que han sido degradados. Que toda la épica que ostentaron en esos episodios, no ha sido más que una burla. Otra vez aparece el contraste entre las propias aspiraciones y la realidad.

En este punto, los personajes se adentran en el terreno de lo grotesco, se reconocen como autómatas manejados por el diablo. También desde el punto de vista del autor, son relegados a la categoría de infrahumanos (según «el esquema tripartito de Valle-Inclán»²²⁵).

Paradójicamente, la relación entre Escorpión e Inodoro se regenera después de la pseudoreyerta. La humillación compartida deriva en una leve camaradería. A partir de ese momento, todo lo demás se podrá resolver dialogando. Inodoro no sólo llegará a llamar «hermano» a Escorpión, sino que, ya a solas con Mendieta, reconocerá algo de razón en el insulto que el criminal profirió a Eulogia. Fontanarrosa [1998: 164]:

INODORO.- Entre nosotros, Mendieta, a la Eulogia ya le está quedando ajustáu de caderas el rancho.

MENDIETA.- Que lo parió.

²²⁵ «La famosa metáfora de Valle-Inclán sobre las tres posiciones que el dramaturgo-demiurgo puede adoptar ante sus criaturas dramáticas —de rodillas, de pie, en el aire— (...) Personaje sobrehumano-Homero-Admiración// Personaje humano-Shakespeare-identificación// Personaje infrahumano-Quevedo, Cervantes, Goya-distanciamiento» García Berrio y Huerta Calvo [1992: 214].

1.3.5. Desacralización de la muerte

En la aventura titulada «El reclamo de Mandinga», El diablo se dedica a intimidar a Inodoro, para conseguir el pago de la deuda²²⁶ que supone legítima. El gaucho desestimaré el requerimiento en reiteradas ocasiones²²⁷. Desde el inicio, en el relato está presente la noción de mal presagio, que el gaucho intenta desactivar centrándose en los quehaceres cotidianos.

Un punto culminante en el rosario de coacciones es el encuentro con La Muerte. Fontanarrosa [1998: 174-176]:



La absurda excusa que pone Inodoro para no acompañar a La Muerte no está exenta de picardía criolla y apela al juego de palabras más habitual en la historieta: el desplazamiento de lo metafórico a lo literal.

En su instinto de supervivencia, el gaucho prefiere no decodificar el eufemismo «viaje largo» equivalente a fallecimiento, sino que lo toma en su sentido literal y esgrime una práctica de higiene personal cotidiana —aunque anacrónica— para justificar su negativa.

La Muerte persiste en su intento y se dispone a combatir con Inodoro, despreciándolo «**LA MUERTE.**- Con el filo de mi alpargata me basta para despenarte.» Fontanarrosa [1998: 175-176]:

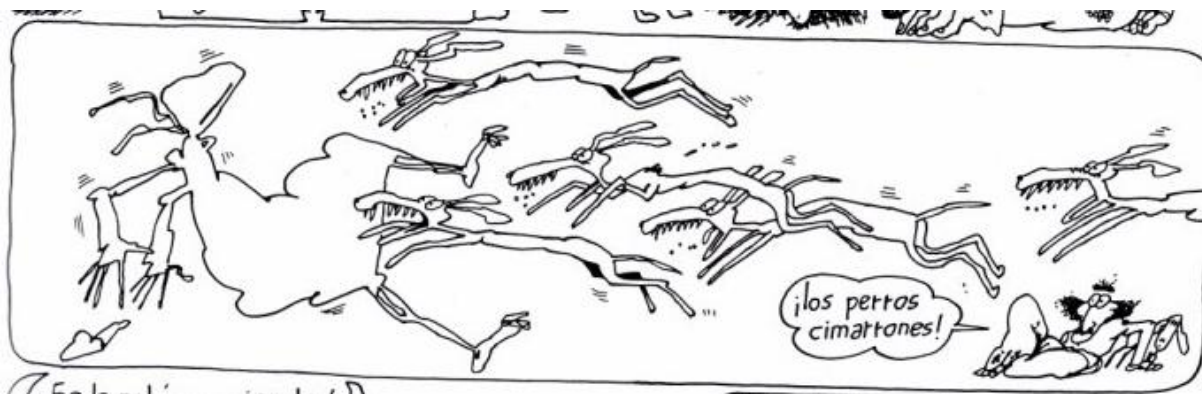
²²⁶ Se trata de pedirle al cura la cabeza del diablo-títere que le había regalado.

²²⁷ La desmitificación está presente en todas las formas de manifestarse del diablo: desde lo burocrático, con un telegrama o desde lo cabaretero, con unas voces de ultratumba cantarinas.



En efecto, el humilde calzado de La Muerte es más efectivo que el facón del gaucho, que se lamenta de una riña tan desigual: «**INODORO**.- ¡No le hace meya el cuchiyo, Mendieta! Es puro güeso. Mi única esperanza es que le agarre reuma...» Fontanarrosa [1998: 176].

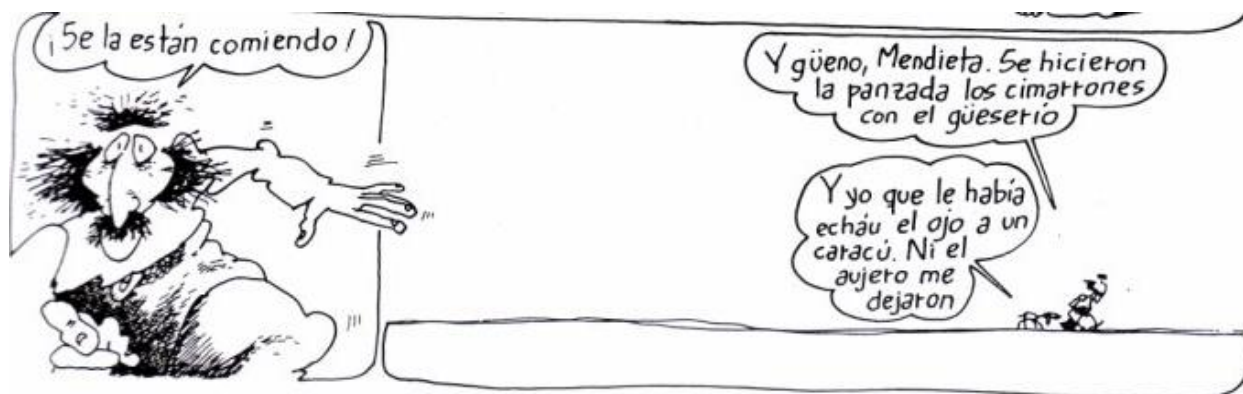
Inodoro está a punto de ser derrotado y el humorista lo salva con el recurso del *deus ex machina*. La irreverencia hacia la muerte (una de cuyas denominaciones eufemísticas es «La huesuda») se produce cuando la devoran unos perros cimarrones²²⁸. Fontanarrosa [1998: 176]:



Otra vez, la hibridez de recursos humorísticos tan presente en Fontanarrosa. En este caso, entre absurdo y humor negro. La interpretación literal del eufemismo «huesuda» despoja de todo poder sobrenatural a La Muerte, al ser atacada por una jauría de perros hambrientos del desierto que en ella sólo ven un festín óseo.

²²⁸ Esta jauría de perros había sido presentada con anterioridad, en el episodio IV de la misma aventura, pp. 171-173.

Lo lúgubre de la muerte que aterrorizaba y amenazaba a Inodoro y Mendieta, súbitamente es transmutado, reducido a un plato de comida que salva de la inanición a unos perros. Fontanarrosa [1998: 176]:



He aquí otro puente hacia lo grotesco. La locura para vencer el temor a la muerte, que tiene uno de sus primeros retratos en el bufón que aparece burlándola, escondiéndose de ella en *El triunfo de la Muerte*, de Brueghel (1562).

1.3.6. Espeluzno desintegrado por la parodia

Siempre fiel a las referencias culturales, lo último que dice Inodoro antes de manifestar claros síntomas de posesión demoníaca es la primera estrofa de una canción de Atahualpa Yupanqui. *Yo quiero un caballo negro* (1971) tiene temática mortuoria y son las reflexiones de un hombre en su agonía. Es una especie de nana que recita el gaucho al adentrarse en el inframundo de Lucifer.

El siguiente parlamento será pronunciado en alemán. En clave paródica, el gaucho sufre todos los tópicos de las posesiones demoníacas: levita sobre la cama, su rostro cobra un color amarillento, tiene la mirada perdida y ojerosa, su aliento se torna helado, realiza contorsiones anatómicamente imposibles.

Eulogia, Mendieta y la curandera Doña Reparación observan incrédulos los síntomas y barajan posibles enfermedades. La prueba definitiva de satanismo se confirma a través de la mutación de la lengua del gaucho. Fontanarrosa [1998: 184]:



Diferentes disciplinas se unirán para intentar liberarlo del diabólico trance. La medicina alternativa-brujeril (y su «botiquín de primeros gualichos»²²⁹); la medicina tradicional occidental (mediante la persona del Doctor Citado Nosocomio); la autoridad policial (cuya arma reglamentaria engullirá Inodoro); la medicina tradicional indígena (un curandero pampa danzará con Inodoro y provocará que un rayo caiga sobre la humanidad del gaucho).

Todo es inútil y las autoridades se predisponen a sacrificarlo, como si se tratara de un animal rabioso. In extremis —y extraído desde las entrañas del cine de terror—: el padre Karras, aportará la solución definitiva para expulsar a los demonios del cuerpo de Inodoro.

Los quiebres del horror suelen presentarse a través de las interpretaciones de los testigos de la posesión (y sus incidentes paranormales). Ante un hecho desconocido y desconcertante, todos intentan llevarlo a su terreno, a un lugar de certeza desde el cual poder ofrecer una explicación.

Los procedimientos para salvar a Inodoro serán muy diversos y sitúan a la historieta en el terreno de la irreverencia y lo grotesco. El gaucho es sometido a la animalización (fumigarlo, vacunarlo, tenerlo atado, aplicarle la ley de Turf²³⁰. Asimismo, es cosificado: («Hay gente en el Inodoro»; «un gaucho habitacional»; «Pereyra está cargáu con balas del 38») convirtiendo al gaucho en un médium entre lo metafórico y lo literal.

Cuando el médico se predispone a analizarlo, por la vía tradicional, un exabrupto masticatorio espanta a los testigos: Fontanarrosa [1998: 185]:

²²⁹ Hechizos.

²³⁰ Referencia a una polémica ley sobre las apuestas en las carreras de caballos.



En esta eficaz demostración de enajenación demoníaca, hay multiplicidad de mecanismos cómicos que la sitúan en el ámbito de la parodia.

En la primera viñeta, un juego lingüístico. La polisemia propone un cambio de significante-significado. El médico se refiere ambiguamente a «placa», primero como infecciones en la garganta y a continuación como cartel informativo de los sepulcros. La anfibología se plantea entre la medicina otorrinolaringológica y lo funerario.

La segunda viñeta irrumpe con una sorpresa —gag físico— intensificada por la bestialidad. Un acto sobrehumano, masticar hierro. La alarma de los espectadores se manifiesta en su gestualidad. En bloque, se echan hacia atrás, alejándose del poseso pero sin quitarle de encima la mirada de ojos desorbitados.

Inodoro, por su parte, no los mira, persiste en su actitud alienada. Al médico se le caen las gafas, Mendieta se escuda detrás del facultativo, con las orejas erizadas, un poco más atrás Eulogia, Doña Reparación y su lechuza —con un trazo grotesco— se apretujan tanto entre sí que es difícil distinguir el contorno de cada una.

La prosopopeya también se incluye en esta secuencia. La lechuza de la curandera se alarma ante la rudeza de Inodoro. Si bien el sobresalto también es potestad del reino animal, en el episodio anterior, la mascota de la curandera había aventurado un diagnóstico sobre la enfermedad de Inodoro. No sólo se trata de que la lechuza hable, sino que, además, la reprimenda de la bruja da a entender que su lechuza cursa estudios de medicina. Fontanarrosa [1998: 184]:

LECHUZA.- ¿No será hepatitis?

DOÑA REPARACIÓN.- ¡Cáyese, animal de porra! ¡Entuavía no me ha aprobáu Histología y ya quiere andar opinando!

La parodia se hace presente en la interpretación criollo-medicinal de Mendieta. Para justificar a su amigo, opina que Inodoro se ha comido la cuchara para aliviar una supuesta anemia.

Sin embargo, la principal devaluación de lo espeluznante en esta secuencia es la reacción de Eulogia. La mujer de Inodoro (que durante toda la aventura se muestra angustiada y temerosa) exhibe más enfado que sorpresa.

Ante la hazaña digestiva de Inodoro, ella espeta una regañina: « ¡Inodoro! ¡La vajiya!», una respuesta salvajemente inadecuada Vorhaus [1994] que provoca una automática degradación de lo sobrenatural y demoníaco hacia la economía doméstica con su consecuente hilaridad.

Hay un egoísmo materialista en la actitud de Eulogia. Su impulso no responde a una lícita preocupación ante la posibilidad de que su pareja se haga daño (atendiendo a que no puede ser saludable ingerir una cuchara de hierro); sino a impedir la disminución del menaje patrimonial del rancho que comparten.

La degradación se acentúa con la parodia lingüística. La escritura fonética de la pronunciación gauchesca —que sustituye la letra ‘ll’ por ‘y’²³¹— provoca la contradicción en Eulogia, entre sus ínfulas para referirse al menaje y la manera rural en que lo pronuncia.

1.3.7. Ternura quebrantada por la bestialidad

Si en los ejemplos anteriores lo espantoso era degradado, ridiculizado o interrumpido para obtener el efecto cómico, en esta tipología del humor negro el rosarino emplea una estrategia inversa para conseguir la hilaridad. Un ambiente cándido y apacible que es truncado por la bestialidad.

En «Un santo, Cleto» el humorista aprovecha el contraste entre la ternura y la brutalidad. Cleto, un vecino de Inodoro, le cuenta al gaucho sus empeños (que finalmente se revelarán inútiles) para proteger a un animalito abandonado que se encontró.

²³¹ El yeísmo, que constituye en pronunciar tanto ‘y’ como ‘ll’ con el sonido ‘sh’ del inglés en la mayoría del territorio argentino.

Este episodio cumple todos los estándares que solía imponerse Fontanarrosa a la hora de desarrollar la historieta. Tiene unidad temática desde el primer cuadrito hasta el último. Si bien toda la acción avanza hacia el remate (que sirve para desvelar un equívoco), la gran mayoría de las viñetas están enriquecidas con un pequeño chiste autónomo que, sin embargo, no distrae de la trama central.

Se trata de una escena repleta de recursos cómicos: hay juegos de palabras (que generan malentendidos y aclaraciones); ignorancia hiperbolizada; expresividad y caricatura en el dibujo; sarcasmo; equívocos; contraste (entre ternura y salvajada); inversión y un misterio que se aclara en el remate.

Es destacable la composición del personaje de Cleto, el vecino que visita a Inodoro. En sí mismo es un contraste. Hay antítesis entre la robustez de su físico y la candidez que emana. Su sensibilidad y extrema ternura son capaces de conmover a Inodoro.

En todo el episodio exhibe una enorme sonrisa, pero el detalle gráfico de que sean los dientes inferiores los que enseña y su mentón —enorme y desproporcionado— provocan un desconcierto hilarante y lo ubican en el grotesco. Hay una contradicción entre lo físico y lo psicológico. Fontanarrosa [1998: 322]:



El contraste central, que da lugar al humor negro en el remate, es la predisposición tierna y altruista del vecino de Inodoro y su absoluta incompetencia. Él intenta ayudar pero su rusticidad no lo lleva a buen puerto.

En la primera viñeta asoma la caja de Cleto, ya en la segunda la vemos entera. Una caja cerrada, pero con agujeros —lo que invita a hacer conjeturas sobre su

contenido—. No se aludirá directamente al recipiente hasta la novena viñeta, por lo que se incrementa el misterio.

En medio de un diálogo casi paternal hacia Mendieta en particular y el reino animal en general, Cleto, entusiasmado, le desvela a Inodoro el contenido de la caja.



La ambigüedad del término «bichito» admite el equívoco, puesto que en el registro coloquial suele utilizarse dicho sustantivo tanto para el ámbito de los insectos como para animales cordados.

Por otra parte, el diminutivo lo reviste de una ternura que se consolida con la penosa condición de «abandonado» (otorgada por Cleto, que goza de la credulidad del lector, por su actitud afable).

A continuación, Cleto enumera los esmerados cuidados que le dispensa a su flamante protegido: aire, alimento, abrigo. Tal despliegue de caridad logra conmover al gaucho de Fontanarrosa y, por empatía, al lector:



Arrastrado por la emoción hiperbolizada, Inodoro compara a su vecino con una mujer icono de la belleza y activista de los derechos de los animales. El elogio —ciertamente cuestionable— es refutado sarcásticamente por Mendieta. El sarcasmo incluye la cosificación de Inodoro, de su pensamiento más concretamente, como si se tratase de un televisor.



La ternura de todo el episodio se desintegra en el remate, donde conviven la sorpresa y una variante extremadamente cruel del humor negro: la incongruencia de provocar involuntariamente la muerte, con la mejor de las intenciones.



A pesar de utilizar la voz «pescado» —y no «pez»—, hay suficientes indicios para asumir que se trataba de un ser vivo en el momento del (in)feliz encuentro (según lo considere el pez o Cleto). El más evidente, la exclamación reprobatoria de Mendieta (sobre la que se profundizará más adelante).

El otro dato que confirma el deceso del animal acuático a manos de Cleto, es intrínseco a la psicología de este personaje. Siendo la ignorancia uno de sus rasgos predominantes (a lo largo de todo el episodio se acentúa la incorrección ortográfica —incluso semántica «hidrófugo» por «hidrófobo»²³²— acentuando la reproducción fonética del habla gauchesca), es verosímil suponer que a todos los peces los llame «pescados» independientemente de si los encuentra vivos o muertos.

De esta manera, la bestialidad irrumpe, cuando Inodoro y Mendieta (y a la par que ellos, el lector) comprenden que todos los cuidados que (con infinito amor) le ha infligido Cleto al pez, son radicalmente incompatibles con la vida de esa especie. De hecho, invita a una relectura de los mismos.

El mecanismo de inversión, en la exclamación de Mendieta también tiene una carga jocosa desde la ambigüedad. Él, desde su condición de perro, califica al humano Cleto como «animal» en el sentido alegórico de ignorante y bruto.

Por último, en las tres viñetas finales hay una drástica desvalorización, si no de Cleto como personaje, sí de su proceder tierno y caritativo. Pasa de ser un ente celestial digno de ser venerado: « ¡Angelito e' Dios! ¡Almita güena! ¡Usté es un santo, Cleto!» a un —involuntario y rústico— homicida.

1.4. Humor amargo o triste



Fontanarrosa [2001: 105]

²³² Con la elección de esta palabra se refuerza la personalidad de Cleto. Podría haber dicho «rabioso», pero tiene la buena voluntad (en este caso lingüística) de hablar con propiedad y en un registro culto. Sin embargo, su ignorancia es más fuerte y profiere una palabra equivocada. Asimismo, en la exclamación « ¿Ta hidrófugo? » hay un contraste entre la incorrecta pronunciación del verbo «estar» y la pretensión (vana pero sofisticada) de preferir «hidrofobia» a «rabia».

Dentro de humor negro, probablemente éste sea el matiz predominante en toda la historieta. A veces intercalado entre los parlamentos y otras, en el remate, girando todo el episodio en función de él.

El protagonista, en su naturaleza de antihéroe, desarrolla (tal vez como estrategia de supervivencia) la capacidad de observar sus propias desventuras desde una perspectiva humorística.

Asimismo, la historieta de Fontanarrosa está profundamente emparentada con la novela picaresca de los siglos XVI y XVII, por su visión amarga y moralmente crítica de la sociedad contada a través de las aventuras de un pícaro.

Con la degradación a cuestas, el antihéroe también invita a ser leído en clave grotesca. Está expuesto a deambular extraviado en su destino, de males en peores, a veces, hasta desposeído de sí mismo. No es gratuito que la primera frase que describe y sitúa al gaucho de Fontanarrosa, en el primer episodio publicado en compilaciones sea «Tirao por la vida de errante bohemio...²³³».

Puelles [2012: 32-34], cuando habla de la esencial indeterminación de lo humano como rasgo grotesco, da cuenta de «una amplísima constelación de personajes determinados por la constancia incierta de andar sin descanso (...) lo grotesco designa la condena de cargar consigo sin poder disimular ya el esfuerzo (...) Lo grotesco es la evidencia de que nos pesa lo que somos. Y la certeza de que cada paso es un ejercicio sustraído al vértigo y al desequilibrio».

Con el tiempo, Inodoro dejará de peregrinar, pero no dejará de caerse (ni física ni moralmente). Lo grotesco aflora en un desequilibrio integral que afecta sus habilidades como domador (si alguna vez las tuvo) pero también afecta su entendimiento. El gaucho tiene que adecuarse a un anacronismo constante, mantener el tipo en la degradación de lo épico a lo doméstico, sortear los roces entre el campo y la ciudad; la tradición y la actualidad; la sapiencia y la ignorancia o la inocencia y la picardía.

La inestabilidad se extiende al lenguaje. Los juegos lingüísticos son inagotables en toda la tira. El rosarino apela a la polisemia, a la invención de vocablos y, particularmente, a la traslación del significado metafórico al literal, que descoloca a los

²³³ Primeros versos del tango *Anclao en París* (1931), letra de Enrique Cadícamo.

interlocutores de su gaucha y constituyen un punto de fusión entre lo grotesco y lo absurdo.

Cuando la realidad se enmaraña, Inodoro Pereyra apela al humorismo para asumir su decadencia y su condición marginal e injusta.

1.4.1. Aclaraciones del humorismo versus comicidad

Esta variante, «humor amargo o triste» se corresponde con la noción de «humorismo»²³⁴ desarrollada por algunos autores —y cuestionada por otros— a partir de fines del XIX y que se propone distinguirlo de la comicidad.

A grandes rasgos, puede considerarse vigente la distinción entre comicidad (como espectáculo del error) voluntaria o involuntaria; chiste (que deposita su comicidad sobre un tercero, agresividad compartida²³⁵) y humorismo, que consiste en reírnos de nosotros mismos en una situación adversa, porque «nos recuerda la modestia y la limitación de la condición humana» Critchley [2010: 134].

Eco [1999], desde el punto de vista sociológico, establece la diferencia entre comicidad (ruptura temporal de la regla y su posterior reafirmación) y humorismo (pone en cuestión las reglas, es opositor). «Así, el humorismo no sería, como lo cómico, víctima de la regla que presupone sino que representaría su crítica consciente y explícita. El humorismo sería siempre metasemiótico y metatextual» Eco [1999: 285].

Freud [1972a: 1162] plantea el funcionamiento del humor en términos económicos: «sentimiento emotivo que es ahorrado en favor del placer humorístico». Cuando el humor suprime parcialmente el desarrollo afectivo, «surgen las diversas formas del humor “discontinuo” el humor que sonríe entre lágrimas (...) El humor es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los afectos dolorosos». No obstante, el neurólogo austríaco reconoce que el humorismo puede aparecer fundido con el chiste o con otra especie de lo cómico.

²³⁴ Nietzsche (1885); Bergson (1940, aunque escrito previamente en ensayos a partir de 1899); Freud (1905 y 1927); Pirandello (1908); Eco (1980) y sus antecedentes románticos (que colocan al humor como actitud ante la vida) como la risa irónica de Giacomo Leopardi o el «humor cruel» de Richter (1804).

²³⁵ En *Inodoro Pereyra*, esta «modalidad» cómica se hace patente cuando Inodoro y Mendieta hacen chistes relacionados con el feo aspecto de Eulogia o bien, cuando ella y Mendieta se refieren a la pereza exagerada de Inodoro.

En este sentido, es oportuno indicar que esta tesis no tiene voluntad de aplicar estrictamente las clasificaciones terminológicas anteriormente propuestas. Fundamentalmente, por la hibridez que caracteriza a los recursos humorísticos y cómicos de la historieta de Fontanarrosa. A pesar de hacer una separación virtual de los mismos para facilitar el análisis (propuesta en el CAPÍTULO 5 de la Primera parte), en la mayoría de los episodios las tipologías conviven, permitiendo la lectura (separada o simultánea) desde diferentes niveles.

En «Pobre gayo batarás»²³⁶ conviven el humor negro con la degradación y el absurdo:



La acción es interrumpida por un gag de sorpresa amenazante, la policía quiere capturar a Inodoro. En esa misma viñeta, una observación de Mendieta que con humor amargo se refiere a la hambruna constante que atraviesan.



A continuación: humor negro, Inodoro asume que lucharán hasta morir, antes que entregarse a las autoridades. La comicidad surge desde la cobardía de Mendieta,

²³⁶ Fontanarrosa [1998: 411], publicado originalmente en *Clarín* el 3 de julio de 1985.

que en un desplazamiento de lo metafórico a lo literal pretende sobrevivir de alguna manera a la contienda.

La situación de peligro sufre una degradación absurda: el planteamiento (insólitamente matemático) de la policía, al referirse a su superioridad numérica. Inodoro, como personaje, no asume el disparate ni la ruptura de tensión, sino que lo interpreta como otro acto hostil.



Se introduce el anacronismo: la policía le reclama al gaucho su negativa para pelear contra los indios²³⁷. La excusa de Inodoro no puede ser menos épica.

Finalmente, más ruptura temporal: la policía lleva uniformes y pertrechos históricos, el desfase cronológico se acentúa al hablar de «patacones»²³⁸. Sin embargo, hace referencia a un hecho contemporáneo a la actualidad de la publicación del episodio, (el shock antiinflacionario llevado a cabo por el presidente de la nación Raúl Alfonsín en 1985).

El humorismo —en el sentido freudiano de reír entre lágrimas— se plantea aquí desde dos hechos concretos. En el pasado, cuando el gaucho original existía y podía ser detenido y privado de sus derechos más básicos sin ningún tipo de explicación (de hecho, en este episodio no se especifica el motivo de la denuncia a Inodoro). En el presente, la situación de crisis económica que atraviesa la sociedad argentina (al momento de la publicación), que la arrastra a la miseria e inestabilidad.

²³⁷ Este tipo de detenciones era habitual a partir de la «La ley de vagancia» promulgada a principios del siglo XIX, según la cual, si los gauchos no acreditaban que estaban contratados en alguna estancia, podían ser detenidos por el delito de «vago». Con esta excusa, los gauchos eran prácticamente secuestrados de sus ranchos para combatir a los aborígenes, en condiciones míseras.

²³⁸ Serie de monedas de plata emitidas en Argentina en el período 1881-1883, denominadas oficialmente «peso moneda nacional».

Y sin embargo, el remate vuelve a introducir el absurdo y el grotesco en la situación, degradando el padecimiento. El gaucho de Fontanarrosa no va a prisión, sino que se lo cosifica al ser clausurado su propio cuerpo, por el plazo (simbólicamente burocrático) de treinta días. Fontanarrosa [1998: 411]:



Los protagonistas de la historieta viven en condiciones adversas. En la mayoría de los episodios deben enfrentarse con su realidad marginal, su ineptitud o su miseria²³⁹. Su autor los dota de múltiples estrategias de supervivencia, basadas en una percepción desdramatizada de la realidad. A veces a través del absurdo y otras, del humor negro.

En la dicotomía planteada por numerosos pensadores entre comicidad y humorismo, *Inodoro Pereyra*, *el renegáu* funciona —una vez más— como punto de encuentro entre una y otra expresión o entre las intenciones que subyacen a dichas modalidades. En este aspecto, la historieta de Fontanarrosa también diluye fronteras.

1.4.2. Aceptación de la derrota

La noción de humorismo de Pirandello [2007], que refiere a la contradicción entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y miserias, está presente en la psicología de Inodoro cada vez que su dignidad se ve herida.

²³⁹ La extrema pobreza del gaucho es un tema recurrente del humorismo amargo o triste que, en un salto anacrónico, se conecta con las diversas (o perpetuas) crisis económicas que atravesaba el lector argentino.

En ocasiones, se deja llevar por su orgullo y debe pagar las consecuencias del exabrupto (una golpiza, una humillación, huir de un peligro inminente). Pero en otras el gaucho es capaz de tomar conciencia de su limitación y luego asumirla desde una perspectiva humorística.

En «Para saber cómo es la soledad²⁴⁰» Inodoro pretende el favor amoroso de la hija de su patrón, una joven de alta sociedad. En la noche, se cuela en la estancia para ofrecerle una serenata. Al principio ella accede a escuchar una canción, pero luego se produce un malentendido que la ofende. La muchacha, despreciando a Inodoro, da por finalizada la conversación.

Ante el brusco desaire de la joven patricia, Inodoro se aferra a su dignidad. Pero sus argumentos terminan de mancillarlo. En un duelo de abolengos, los enamorados fallidos esgrimen sus cuasipatronímicos. A ella le bastan sus tres apellidos «¡Sepa que soy una Mendieta Paz Gainza!»²⁴¹, el gaucho, en cambio, apelará a su linaje, para justificar su nombre. La viñeta final da cuenta del fracaso. Fontanarrosa [1998: 24]:



Es interesante la disociación que se produce entre la actitud del protagonista y la reflexión final del narrador, en el remate.

Inodoro intenta digerir el fracaso apelando a la animalización²⁴² de ambos. Él se asume como ave rapaz y a ella la cataloga como a una frágil paloma. Desde el

²⁴⁰ Fue el tercer episodio de *Inodoro Pereyra, el renegáu* que se publicó en la revista *Hortensia*, en la portada del número 26, primera quincena de enero de 1973.

²⁴¹ Y aunque no lo dice en ese momento, al comienzo de la historieta se menciona el nombre de la joven: Soledad.

²⁴² Este tipo de comparaciones con el reino animal es típico de la literatura gauchesca y del modelo que retrata. Para comprender su entorno o sus sentimientos, era habitual que los habitantes rurales utilizaran este recurso que toma como referente el hábitat con el que están íntimamente relacionados.

distanciamiento totémico, afirma que la joven no era adecuada para él (y no al revés). De esa manera, asume el fracaso amoroso sin renunciar a su dignidad.

Sin embargo, el narrador —en este caso omnisciente— se sirve de una sugestiva metáfora para graficar la amargura que, en efecto, crece en el interior del gaucho. «Hacia el este, empezaba a alborear la conciencia de clase». La síntesis de un ciclo cósmico y un concepto marxista, para dejar entrever el abatimiento realista.

En el CAPÍTULO 6 de la primera parte se profundiza sobre la condición de marginado de Inodoro Pereyra: de la sociedad, de la riqueza, del pasado y del presente. Paulatinamente es marginado de las aptitudes que lo definen como gaucho: es mal cantor, peor domador.

La historieta avanza y él se va acercando a la caricatura, pierde volumen y épica, pero nunca renuncia a la dignidad. Es su arma para enfrentar los pequeños exilios vitales que lo humanizan en su vulnerabilidad.

No es gratuito que en la tercera etapa, se establezca y consolide una de sus muletillas más eficaces. A la pregunta de «¿Cómo anda, don Inodoro?» él siempre responde: «Mal, pero acostumbrado.», haciendo de lo épico algo mucho más íntimo y sutil. El humorismo, como «articulación entre el dolor personal y el distanciamiento ingenioso» Steimberg [2001: 2].

Critchley [2010: 138-142] realiza una síntesis y reelaboración de las reflexiones emblemáticas del humorismo. Establece una primera división en el objeto de la risa: si el individuo se ríe de sí mismo o se ríe de los demás²⁴³. A continuación, discurre sobre cómo «la comprensión de nosotros mismos puede transformarse si aprendemos a reír».

La risa sobre uno mismo —como vía de autoconocimiento— tiene matices para Critchley. Ejercida por un individuo contextualizado en circunstancias adversas, posee dos variantes: la «risa» y la «sonrisa»²⁴⁴.

Por un lado está «la risa dorada de la afirmación trágica (...) es una risa maníaca en el sentido freudiano: solitaria, juvenil, perversa, al borde del llanto». También a esta risa se refiere Kayser [2010: 313] cuando duda de un concepto unívoco sobre la risa

²⁴³ Con respecto a este tipo de risa —vinculada a la teoría de la gloria súbita de Hobbes— Critchley coincide con Freud al afirmar que «el humor es éticamente superior a la risa de superioridad que el chiste expresa» Critchley [2010: 125-127].

²⁴⁴ O «risa más leve».

grotesca y se cuestiona sobre la risa involuntaria ante una situación irrevocable: «¿Una risa cuyo sonido es más espantoso que la más espantosa maldición, como habría de decir Minna von Barnhelm (en la obra homónima de Lessing)?».

Por el otro, se encuentra la sonrisa, que no es explosiva ni ruidosa, pero para Critchley está íntimamente relacionada con el humorismo y «es el emblema poderoso del ser humano, el tranquilo reconocimiento de nuestra limitación». Este tipo de humor triste con un toque de ironía, en ocasiones está a cargo de Mendieta. Fontanarrosa [1998: 514]:

INODORO.- Mendieta... traigo una mala noticia.

MENDIETA.- Déle, don Inodoro. Soy argentino. La misma noticia que pa un uropeo puede ser un desastre, pa un crioyo puede ser un canto de esperanza.

Critchley propone la sonrisa como medio para asumir la propia desventura. «En un sentido real, el humor freudiano —de hecho, todo el humor— está repleto de una funesta bilis negra, de *melancholía*»²⁴⁵ Critchley [2010: 125-127].

El humor, como distanciamiento de un individuo ante su adversidad consiste en dirigirlo contra sí mismo y encontrarse ridículo, «el sujeto se contempla como un objeto abyecto y, en lugar de llorar amargamente, se ríe de sí mismo y encuentra así consuelo» Critchley [2010: 134].

En *Inodoro Pereyra*, el humorismo es la principal estrategia para defender la dignidad. Y esta es la clave de la estrecha conexión con el lector. Desde luego, hay complicidad en los referentes comunes y en la Historia compartida. Pero, especialmente entre el lector y la obra, hay una comunión basada en la superación del atropello.

El protagonista, un gaucho marginado del siglo XIX, a medida que la historieta transcurre, se va acercando al «argentino medio», con sus alegrías pero, sobre todo, con sus penas. Y desde ese lugar compartido, Fontanarrosa ofrece su particular punto de vista para digerir una realidad principalmente adversa. Critchley [2010: 142]:

La sonrisa, como el pensamiento, se separa del entorno inmediato e incluso del cuerpo (...) Hay restricción y discreción en la sonrisa. Me arriesgaría a decir que una sonrisa es la marca de excentricidad de la situación humana: entre las bestias y los ángeles, entre lo físico y lo metafísico. Somos seres materiales

²⁴⁵ Como exponentes concretos cita a «la comedia sardónica y más sarcástica de Sterne, Swift o Beckett, que brota de una palpable sensación de incapacidad, impotencia e inautenticidad» Critchley [2010: 138] del ser humano con respecto a su entorno.

incapaces de *ser* esa materialidad. Ésa es la maldición de la reflexión, pero también la fuente de nuestra dignidad. El humor es el pan nuestro de cada día de la dignidad.

En «Una güena noticia»²⁴⁶ se hace una crítica expresa al maltrato laboral que deben soportar los trabajadores en relación de dependencia. Hay un humorismo profundamente amargo en la felicidad simulada del gaucho. El humor gráfico alcanza una alta expresividad en este episodio, donde la falsedad de la alegría se hace patente en la disociación entre los dientes expuestos —que no sonrisa— y la mirada alienada. Fontanarrosa [1998: 320]:



Ante su mujer, el Inodoro se obliga a disfrazar la realidad, a presentarla desde algún lugar en que pueda parecer beneficiosa. Ya en soledad, mira a los ojos de lector y se sincera con una reflexión taciturna.



²⁴⁶ Publicado entre 1980 y 1981, aproximadamente.

La respuesta de Mendieta continúa la tesis derrotista del gaucho, modificando la segunda parte de un refrán popular, «Más vale ser cabeza de ratón que cola de león» subvirtiendo el sentido originalmente optimista del mismo.

A pesar de todo, para equilibrar lo cetrino, el episodio no está exento de jocosidad, sobre todo en las primeras viñetas, donde aparece la exageración, el grotesco, el sarcasmo, los equívocos y los juegos de palabras. Critchley [2010: 144]:

Esa sonrisa —que se burla de tener y no tener, del placer y del dolor, de lo sublime y lo doliente de la situación humana— es la esencia del humor. Es el *risus purus*, la risa superior, la risa que se ríe de la risa, que se ríe de lo que no es feliz, (...) Sin embargo, esa sonrisa no depara infelicidad, sino elevación y liberación, la lucidez del consuelo. Ésa es la razón de que los seres humanos, aunque sean animales melancólicos, sean también los animales más joviales²⁴⁷. Sonreímos y nos encontramos ridículos. Nuestra miseria es nuestra grandeza.

1.4.3. Tragedias compartidas

Critchley [2010: 36] defiende el papel del humor como un instrumento que «nos invita a convertirnos es espectadores filosóficos de nuestras vidas». Además de ser una actividad humana universal, puede ejercerse de manera individual o colectiva. Es útil tanto en los infortunios personales como en las tribulaciones que afectan al conjunto de la sociedad.

Fontanarrosa, como humorista que publica —entre otras cosas— en un periódico de tirada nacional, asume la necesidad de una relación temática entre su historieta y lo que acontece en el país (y en el mundo). Esta regla tácita se establece a partir de la tercera etapa, al instalarse definitivamente en el diario *Clarín* (a partir del volumen 7, en las compilaciones).

En *Inodoro Pereyra*, la mayoría de las ocasiones, el autor trataba de cumplir una doble condición: que el tema fuese algo de la actualidad²⁴⁸ y que pudiese vincularse

²⁴⁷ Critchley [2010: 123] cita a Nietzsche explícitamente al inicio del capítulo: «Tal vez yo sepa por qué sólo se ríe el hombre: sólo él sufre tan profundamente que ha tenido que inventar la risa. El más desgraciado y melancólico de los animales es, naturalmente, el más jovial».

²⁴⁸ En los chistes diarios que publicaba en la contratapa de *Clarín*, de carácter unitario, el vínculo con la actualidad era mucho más estrecho. En la medida de lo posible, evitaba hacer «chistes de naufragos» (como se conoce, en la jerga de los humoristas gráficos, al hecho de realizar chistes atemporales y desconectados completamente de la realidad, pero efectivos).

(echando mano al humor absurdo) con la temática rural en general o el entorno de Inodoro en particular²⁴⁹.

El rosarino supo abordar los temas más sensibles de la sociedad argentina desde la toma de conciencia, aportando una nueva perspectiva de la problemática planteada. De esta manera, la complicidad con el público fue mucho más profunda. Ya no se trataba simplemente de compartir referentes históricos, artísticos o geográficos. Se trataba de realizar una catarsis colectiva.

Max Weber afirmaba que «el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido». En ese sentido, el humorismo —la sonrisa de la que habla Crichtley—, tiene una capacidad distanciadora muy eficaz para poder desenredarnos de esas tramas, a veces, dolorosamente autoimpuestas²⁵⁰.

La perspectiva humorística favorece «una relación de conocimiento de nosotros mismos. El humor suele ser oscuro, pero siempre es lúcido. Es una relación profundamente *cognitiva* con nosotros mismos y el mundo» Crichtley [2010: 134].

Dentro del humor negro, las temáticas principales que se propone en la historieta son la pobreza, la marginación y los oprimidos. En el tratamiento de esta tragedia socioeconómica crónica, los ejemplos son inagotables.

En «Un medallón de lomo» un hombre y una mujer adultos se acercan al rancho de Inodoro para pedir ayuda (dinero, comida, ropa vieja). El gaucho intenta ayudarlos, pero no consigue satisfacer sus sofisticadas pretensiones.

El humor negro en este episodio tiene algo de irreverencia. Los dos adultos piden ayuda a Inodoro para los «huérfanos», inmediatamente aclaran que ellos son los

²⁴⁹ No obstante, cabe puntualizar que las referencias a lo cotidiano eran, por así decirlo, «genéricas». Sobre todo en la política nacional, en muy contadas ocasiones nombraba a un personaje concreto de la actualidad (Ej. «El Chacho Álvarez» en Fontanarrosa [1998: 667]). Fontanarrosa se movía con prototipos: «el candidato», «el diputado» o directamente «el político». Si se mencionaban nombres propios, eran personajes históricos o de países extranjeros; o bien, referencias muy veladas como el nombre de pila, simplemente. En el ámbito artístico, sin embargo, sí que mencionaba a los personajes directamente, tanto nacionales como internacionales, actuales o pasados.

²⁵⁰ Como en el caso del silencio posterior a la dictadura cívico-militar que gobernó Argentina entre 1976 y 1983. Por ejemplo, la frase socialmente acuñada (entre la indiferencia y el temor) «algo habrán hecho», para justificar las desapariciones de personas. En «Una joya del pasado», Fontanarrosa [1998: 625] la presenta desde el absurdo, la prosopopeya y el anacronismo, para formular lo cuestionable que puede llegar a ser esa manera de pensar:

VECINO.- ¿No ha visto por acá un dinosaurio?

INODORO.- ¿Qué es eso?

VECINO.- Son animales ya desaparecidos.

MENDIETA.- Algo habrán hecho.

huérfanos. Por otra parte, todo el episodio es lo que llamaba Freud [1972a] «un chiste por desplazamiento». Las peticiones de estas personas necesitadas son tan «lujosas» que Inodoro, en su natural pobreza, las desconoce.

Hay ironía en el contraste del humilde tratando de ayudar al rico. No obstante, la temática no plantea una crítica directa «ricos versus pobres», sino que denuncia el hundimiento de una clase económica. En este episodio, el gaucho no se indigna, sino que se compadece.

Los «necesitados», por su parte, tienen un aspecto contradictorio. Llevan ropa elegante, pero remendada. Hay una antítesis entre la acción que realizan (pedir ayuda económica) y su apariencia: el peinado recogido de la mujer, el detalle del nombre «Aguiles» (que suele connotar distinción o clase alta); las buenas maneras, la sofisticación de las cosas que piden: «medallón de lomo»²⁵¹; «mejicano de oro» (en vez de los genéricos «comida» y «dinero»).

Cuando piden «ropa vieja», el gaucho —explicitando su altruismo— se quita la camisa que lleva puesta y se las ofrece. Pero ellos se ponen excesivamente detallistas (con la talla y el corte de la prenda). Otra vez el desplazamiento psíquico al que se refería Freud: hay un incumplimiento de la norma tácita del «buen pobre», aquella de no mirarle los dientes al caballo regalado.

En la anteúltima viñeta el gaucho —o bien, su autor— mira directamente a los lectores y comparte el desasosiego que le provoca la decadencia económica, la pérdida de poder adquisitivo que está padeciendo gran parte de la sociedad. Pero lo hace a través de un juego de palabras y dialogando con Mendieta. Fontanarrosa [1998: 324]:



²⁵¹ «Un medallón de lomo», que le da el título al episodio, es un corte de carne muy caro en Argentina, comparable al solomillo de ternera, su sola mención desconcierta al gaucho y su perro, que hace una conjetura equivocada respecto a su significado.



En relación con las tragedias humanas compartidas, «Los viernes de luna yena²⁵²» Fontanarrosa [1998: 339] es un episodio emblemático que aborda uno de los sucesos más atroces de la Historia reciente argentina: el terrorismo de Estado ejercido por la dictadura cívico militar de 1976 hasta 1983.

Durante los años del Proceso, se secuestró, torturó y asesinó a un número indeterminado de opositores al régimen (se habla de entre ocho mil y treinta mil desaparecidos, lo indeterminado del número también ilustra la desmesura y el descontrol del salvajismo).

Este episodio de *Inodoro Pereyra* está recogido en el volumen 10 de las compilaciones, en 1984, cuando la democracia ya estaba restablecida en Argentina. Por esas fechas comenzaron a salir a la luz los horrorosos acontecimientos producidos durante la dictadura²⁵³.

El episodio tiene unidad temática de desde la primera viñeta hasta la última. En una noche desapacible Inodoro, Mendieta y Eulogia visitan a una anciana que les cuenta una historia de fantasmas. La atmósfera es lúgubre (por la nocturnidad y el siniestro relato) y tradicional (por el gesto atávico de reunirse para contar historias).

En las primeras diez viñetas hay humor absurdo, parodia, humor gráfico y desmitificación. Fontanarrosa [1998: 339]:

²⁵² Episodio comentado también por Campra [2013: 134] y por Palacios [2014a: 455] aunque él considera que este episodio es cómico y no humorístico, por los chistes que preceden al remate reflexivo: « El modo cómico del discurso puede ya permitirse decir cosas en serio, hacer crítica, pronunciarse sobre este o aquél aspecto de la realidad, como lo hacían también Mafalda o Clemente en sus espacios respectivos, sobre el trasfondo del sentido común y apelando a la “inteligencia”». A pesar de la inversión en la nomenclatura, la interpretación del episodio es análoga.

²⁵³ En 1984 se publicó el libro *Nunca más, informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, presidida por el escritor Ernesto Sábato.



Durante todo el relato de la anciana, destaca el contraste entre la expresión serena de Inodoro y la gesticulación aterrorizada de Mendieta y Eulogia (pelos de punta, ojos desorbitados, muecas de autoprotección). Esta impasibilidad del gaucho genera un interés en el lector, a partir del desconcierto que se aclarará en el remate.



La historia continúa con el alma en pena deambulando por el cementerio. En la undécima viñeta se produce una elipsis. Caminan por el campo, en la noche cerrada, de regreso a su hogar. El contraste de actitudes entre el gaucho y sus seres queridos continúa, la interrogación de Eulogia sirve como pie para la reflexión del gaucho que «inesperadamente lleva al lector de la sonrisa a la conciencia de una desgarradura» Campra [2013: 134].



Gráficamente, la última viñeta es destacable. Los personajes no se ven, sólo se aprecian sus siluetas, a contraluz, lo que destaca el texto y su contenido. Eulogia y Mendieta ya no parecen aterrorizados. No hay sitio para la hilaridad en este cuadro.

Asimismo, el juego de palabras por polisemia (fantasmas = aparecidos; historias = invenciones) es muy eficaz y sin embargo, no persigue la comicidad. En este remate hay denuncia (pero no sátira), hay conciencia del dolor compartido²⁵⁴ y compromiso. Es el humorismo que estrecha vínculos entre el lector y el autor a través de la vigencia de sus argumentos que formula Campra, [2013] y el humor oscuro pero siempre lúcido al que se refiere Critchley [2010].

1.5. Ironía trágica

También llamada ironía dramática o sofoclea, en ella el observador (en este caso, el lector) posee un conocimiento que la víctima de la ironía no posee en el momento de actuar Zabala [2005].

²⁵⁴ Fontanarrosa, al igual que muchos argentinos, conoció de cerca el drama de los desaparecidos. Su primera novia fue secuestrada y asesinada en 1978 y muchos de sus amigos debieron exiliarse para evitar la muerte. En 1993 se inauguró un monumento con un reloj de sol (la memoria sin tiempo) en homenaje a los desaparecidos. «En la placa colocada como referencia para los que pasen por el lugar puede leerse el siguiente texto: “Ojalá que la memoria colectiva, la de quienes vivimos aquello, la de quienes reciban nuestro relato, haga de este Reloj de Sol un punto de encuentro, un lugar de juegos y un indicador de citas. Y ojalá también esa misma memoria haga que nunca más un reloj sirva, tan solo para contar las horas y los minutos y los segundos en la angustiada espera de los seres queridos que nunca volvieron” ROBERTO FONTANARROSA» Vargas [2014: 71].

No es un recurso que Fontanarrosa utilice de manera asidua en la historieta²⁵⁵, sin embargo, el episodio «Episodio salvaje y unitario²⁵⁶» Fontanarrosa [1998: 91-92] resulta paradigmático porque propone una validación de los protagonistas al hacerlos interactuar con un prócer histórico real muy presente en el imaginario argentino²⁵⁷.

Inodoro y Mendieta se topan con una diligencia que transporta al general Facundo Quiroga²⁵⁸, quien se dirige a Buenos Aires. El chófer le pide indicaciones geográficas a Inodoro. Este les recomienda otro camino mejor (y no el que finalmente tomaron los personajes históricos, en el que fueron asesinados). Inodoro, no obstante, no piensa en los peligros de una emboscada, sino que se refiere a cuestiones prácticas del estado de los caminos, que presentan dificultades por exceso de barro, etc.

Un «veremos» por respuesta siembra la duda. Quizá no le hagan caso al gaucho y tomen la ruta en donde —como el lector bien sabe— el general fue muerto en una encrucijada. Por su parte, Inodoro y Mendieta se quedan reflexionando, piensan que es una suerte que les hayan preguntado qué itinerario realizar, porque les podría pasar alguna desgracia.

La épica vida y trágica muerte de Facundo Quiroga dieron lugar a obras folclóricas, literarias²⁵⁹, pictóricas y cinematográficas. Es destacable el fatalismo que el general le imprimió a su propia muerte al desoír (probablemente para no aparentar cobardía) las muchas advertencias que le hicieron sobre los planes que había para asesinarlo.

²⁵⁵ Otro ejemplo memorable se encuentra en el volumen 10: «Malaya, triste destino» Fontanarrosa [1998: 356] en donde una vaca le pide a Inodoro que la oculte en su rancho hasta que zarpe el barco que la salvará de la muerte, ella cree que tiene un billete reservado. Inodoro le brinda refugio, pero en el remate se deja entender que el gaucho sabe que la vaca ya está condenada y acabará sacrificada en una cámara frigorífica.

²⁵⁶ Publicado (con el mismo título) originalmente en revista *Mengano* núm. 16. Abril de 1975. pp. 12-13.

²⁵⁷ En «El Chacho Peñaloza» Fontanarrosa [1998: 667], también se deja claro que Inodoro Pereyra interactúa con Facundo Quiroga, por lo que comparten época. Sin embargo, el encuentro entre el Inodoro y el prócer se comenta desde la desmitificación. En concreto, Mendieta le recuerda que una vez el prócer argentino quedó en verse con el gaucho, pero finalmente le dio plantón.

²⁵⁸ Juan Facundo Quiroga (1788-1835). Político, militar, gobernador y caudillo argentino. Nacido durante el Virreinato del Río de la Plata, fue partidario del gobierno federal durante las guerras intestinas posteriores a la declaración de la independencia. Fue asesinado (por el sicario Santos Pérez, bajo las órdenes de los hermanos Reinafé) en una emboscada en Barranca Yaco, provincia de Córdoba, Argentina.

²⁵⁹ Jorge Luis Borges le dedicó los poemas «El general Quiroga va en coche al muere» (En *Luna de enfrente*, 1925) y «La tentación» (En *El oro de los tigres*, 1972).

La referencia histórica está presente desde el título: «Episodio salvaje y unitario». Hay un juego de palabras desde el doble sentido. Por un lado, indica que es un episodio individual en oposición al carácter de continuidad que revisten *Las aventuras de Inodoro Pereyra* en esta etapa de publicación. Al agregarle el adjetivo «salvaje» hace referencia a los opositores del federal Juan Manuel de Rosas²⁶⁰, los unitarios, llamados «los salvajes unitarios». Quiroga, también federal, era aliado de Rosas.

El siglo XIX en Argentina, después de la independencia, fue una época de enfrentamientos ideológicos y militares que tenían como objetivo decidir la estructura del país emergente. En ese contexto, la sutileza no era moneda corriente, como se refleja en la Bandera oficial de la Confederación Argentina [1836-1852]:



El episodio puede dividirse en dos partes. Las primeras doce viñetas muestran a Inodoro y Mendieta realizando una sencilla faena rural (aunque el gaucho alardee de la dificultad de la misma). Es un ambiente relajado que comienza con una desmitificación irónica de Inodoro, por parte del narrador. Fontanarrosa [1998: 91]:

Simiente y mineral, el día se acurrucaba anónimo
sobre la torva greda de la siesta. El aire era
apenas, un tenue parpadeo caluroso, y en el socavón
mismo del oficio, Inodoro Pereyra apuraba una de las
tareas más bravías, duras y cetriles de nuestro
hombre de campo: el trenzado de chinchulines.



²⁶⁰ Juan Manuel de Rosas [1793-1877] militar y político argentino del mismo bando que Quiroga (ambos federales) y cercano al general, aunque se sospecha que Rosas también planificó su asesinato.

El gaucho defiende la dignidad de su tarea —el trenzado de chinchulines²⁶¹— exagerando la peligrosidad de la misma (riesgo de degüello). La degradación de la épica se refuerza con este elemento risible de por sí, que mezcla la cocina con la peluquería, actividades a priori femeninas en el ambiente tradicional rural. Asimismo, hay juegos de palabras con sus consecuentes equívocos y referencias culturales paródicas²⁶².

Hay una estrategia del discurso al presentar de manera tan poco heroica al gaucho, para remarcar el contraste con la segunda parte del episodio (también de doce cuadritos), donde se topará con uno de los paradigmas de la valentía decimonónica argentina. Facundo Quiroga no es mencionado directamente, pero las referencias que presenta el humorista no dejan lugar a dudas:

- Además del título del episodio, se deja constancia en más de una ocasión de que, jerárquicamente, el militar que se topa con Inodoro ostenta el cargo de «general».
- En la primera parte, a propósito de la supuesta peligrosidad de los chinchulines, se menciona el degüello (técnica que fue utilizada para dar muerte al resto de la comitiva de Quiroga).
- Inodoro se refiere al norte de Argentina, al hablar de un familiar suyo. La misma zona de la que venía Quiroga cuando fue sorprendido por la emboscada.
- Uno de los detalles más cruentos del episodio de la muerte de Quiroga, fue el asesinato (a pesar de los ruegos para volver con su madre) de un niño que venía en la comitiva. Fontanarrosa tiene el detalle de dibujarlo en la parte delantera de la galera (puesto que el niño se desempeñaba como postillón).

²⁶¹ Intestino delgado de la vaca que se cocina a la parrilla, la palabra, etimológicamente, proviene del quechua.

²⁶² Inodoro canta un tango con la letra un poco modificada, en vez de “*la trenza de mi china*” dice “*la trenza de chunchula*”, (que en quechua significa “tripa” y da origen a la palabra chinchulín, que es el intestino delgado comestible de ovinos y vacunos).

- Hay una intertextualidad sugerida hacia el poema de Borges «La tentación» (1972) en donde Quiroga, temerario, afirma: «No ha nacido el hombre que se atreva a matar a Quiroga...». Fontanarrosa establece un paralelismo degradante en las palabras de Inodoro, cuando el encuentro con el general se produce (mediante un gag físico que no podía ser menos épico). La degradación del gaucho pasa por el equívoco, la animalización y el cambio de género (con un dejo de homofobia)²⁶³. Fontanarrosa [1998: 92]:



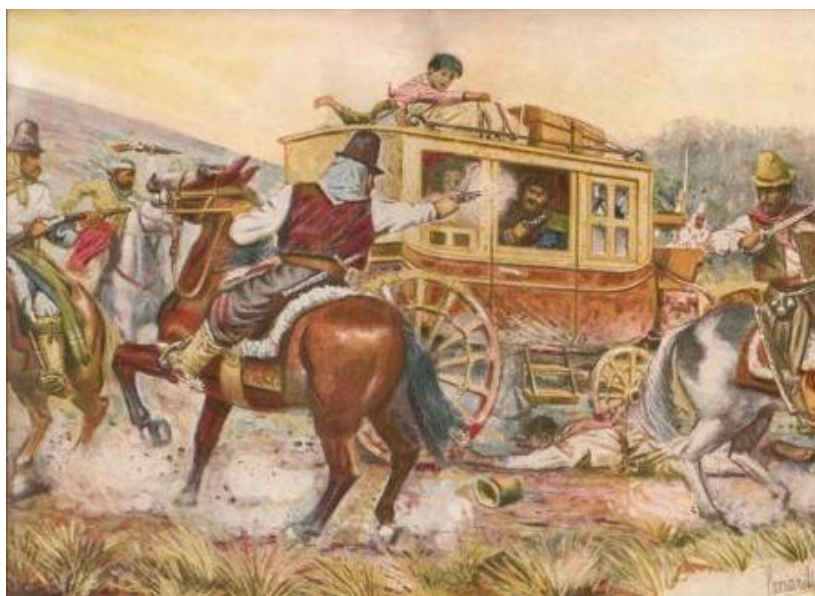
- Las referencias geográficas van dando pistas certeras sobre posible identidad del ocupante de la galera. El dato más puntual es Barranca Yaco, donde se produjo la fatídica emboscada, este nombre está impreso en el imaginario argentino a través de las lecciones escolares y las referencias literarias.
- Cuando Quiroga se asoma por la ventanilla, no quedan dudas sobre su identidad. No solo guarda un estrecho parecido con el personaje histórico, sino que además pregunta por el nombre de su verdugo (del que había sido advertido en reiteradas

²⁶³ El cochero avisa que han pisado a un gaucho (por atropellar). Desde la polisemia, Inodoro interpreta el significado más rural de «pisar», que alude a la fecundación de la hembra por parte del macho del ave.

ocasiones) «Santos Pérez»²⁶⁴. Inodoro y Mendieta desconocen todos estos indicios al estar ubicados cronológicamente en la época del suceso, pero el lector sí los conoce y sabe que el prócer se dirige hacia su muerte segura.



Mural El Asesinato de Quiroga, que ilustra la mayoría de los libros pedagógicos que relatan el episodio:



- El gesto de asomarse por la ventanilla también proviene de las circunstancias de la muerte del general. En las crónicas del suceso, se explica que en el momento del ataque, Facundo Quiroga se asomó por la ventanilla y alcanzó a gritar algo

²⁶⁴ Otra vez se da un contraste entre lo trágico del momento y la banalidad de Inodoro.

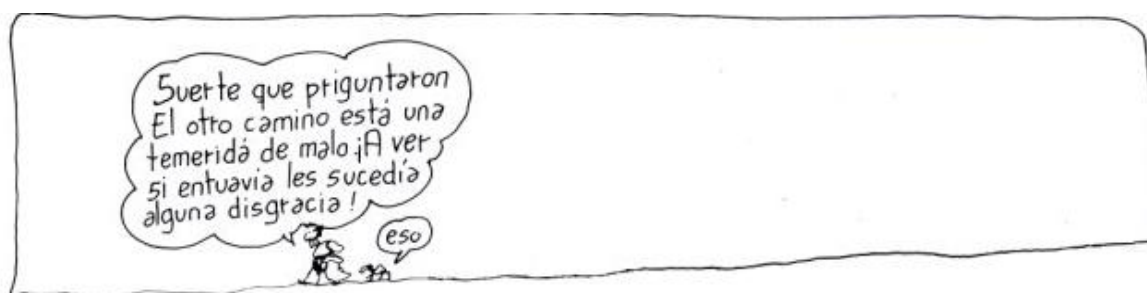
QUIROGA.- *¿No pasó por aquí un tal Santos Pérez?*

INODORO.- *Por más a los santos pérez* ["santos pedos" = registro vulgar, mucha velocidad en el español de Argentina] *que hubiera pasao lo hubiéramos visto.*"

así como « ¡Eh! No maten a un General...» recibiendo como única respuesta un disparo mortal en el ojo.

- Las advertencias de Inodoro que también son desoídas. El gaucho le recomendará tomar otra ruta diferente a la fatídica, pero no por el peligro de una emboscada, sino por la mala condición de los caminos.

Esta segunda parte del episodio invita a una relectura al confirmar la identidad del desventurado general. El lector sabe que va camino de su muerte y que desoye, en este caso, las advertencias ucrónicas del gaucho de Fontanarrosa. La ironía también reside en el alivio —crédulo e inocente— del gaucho y su perro que creen que el general tomará el camino que ellos le han indicado.



1.6. Humor políticamente incorrecto

Ante todo, cabe aclarar que los ejemplos de esta categoría son escasos y se los considera «políticamente incorrectos» desde el punto de vista actual. Esta comicidad desfasada está relacionada con algunos temas que —afortunadamente— en la sociedad occidental se registra una cierta evolución²⁶⁵. Existe una predisposición tolerante que condena la homofobia, el racismo o el machismo.

Fontanarrosa sabía combinar la irreverencia con la sensatez y el respeto. Consideraba que Argentina, al ser un país «emergente» y estar permanentemente en

²⁶⁵ Es interesante el surgimiento de un nuevo debate en la actualidad que tiene que ver con la libertad de expresión. De alguna manera, parece que el foco de la intolerancia se ha desplazado hacia ámbitos de la exposición pública en donde realmente hay que vigilar mucho lo que se dice o muestra para no terminar imputado.

crisis, siempre aportaba mucho material desde el que trabajar «porque el humor casi siempre trabaja en contra de algo».

El problema para el rosarino, era cuando esas crisis limitaban con la tragedia²⁶⁶. Reflexionaba mucho sobre qué posición tomar en los temas dolorosos y delicados «cómo manejar un producto que tiene que ser humorístico sin lastimar, sin herir, sin aparecer como que uno se está riendo de la tragedia²⁶⁷». El resultado de esta delicadeza escrupulosa en el planteamiento, es la tipología de «humor triste o amargo» analizado anteriormente.

En relación a los gobiernos totalitarios —al igual que Quino— pensaba que: «si para que se beneficie el humor, tiene que haber una dictadura, más vale que trabajemos de otra cosa». De la misma manera, ejercía una autocensura si algún chiste suyo podía perjudicar seriamente a otro: Fontanarrosa en Vargas [2014: 56]:

Lo ideal sería que pudiésemos publicar sobre cualquier cosa que sea pública, ya que cuando se hace algo público se arriesga a la crítica. Pero la realidad te marca que no es así. Si yo publico un chiste sobre Mahoma que me parece bueno y que entiendo legítimo publicar, y por eso le acarreo el incendio de la casa o la muerte a cuatro o cinco compatriotas míos que viven en países islámicos. Y no, prefiero no publicarlos. Yo siempre digo que los que mejor hacen chistes sobre judíos son los de la colectividad judía, y si uno los hace quizá hiera alguna susceptibilidad.

Critchley [2010] entiende al humor como una especie de código secreto que cada sociedad —o núcleo social— comparte, junto con otra serie de características y costumbres. En este *ethos* específico, el humor nos hace tomar conciencia de nosotros mismos (en el pasado, el presente y el futuro).

El filósofo inglés afirma que los chistes en una sociedad pueden actuar de dos maneras: desde una postura triunfal, reforzando el sentido de la distinción y superioridad cultural (humor étnico) o poniendo «esas prácticas compartidas en cuestión al mostrarlas a una nueva luz, representando la comedia del reconocimiento y dándoles la vuelta». Critchley [2010: 115].

La primera opción no sólo es reprobable, sino infértil. Para ilustrarlo, Critchley cita a Trevor Griffiths: «un chiste que se alimenta de la ignorancia mata de hambre a su

²⁶⁶ Se refería concretamente a la Guerra de Malvinas, los desaparecidos de la dictadura, los atentados antisemitas que se produjeron en Buenos Aires o los atentados de las Torres Gemelas.

²⁶⁷ Extraído de la entrevista en el programa cultural *Los Siete Locos* (2005) Conducido por Cristina Mucci y emitido por, canal 7, Televisión Pública Argentina. <https://www.youtube.com/watch?v=wXzJhdlajpk>. Consultado el 18 de julio de 2016.

público» Critchley [2010: 102]. Pero puede llegar a ser provechosa si sirve para detectar una información de nosotros mismos que preferiríamos no tener, sobre todo, relacionada con los prejuicios.

El humor, entre sus virtudes, puede funcionar como «un recordatorio (in)oportuno de lo que somos (...) la relatividad misma del humor contiene, por tanto, una advertencia respecto a que este lugar necesita cambiar...» Critchley [2010: 99-101].

Cuando el humor nos devuelve a lo local (al detectar que nos reímos de un chiste del que no deberíamos reírnos) la sensación desagradable reside en comprobar que «tal vez no seamos la persona que nos gustaría ser». Dicho acto de sinceridad requiere una osadía a la que el Critchley se refiere cuando invita a «tener el valor de nuestro provincianismo».

Propone que si bien la mayoría del humor es reaccionario y conservador, y que retrata el «trasfondo de significados implícitos de una cultura (...) un *sensus communis*», el humor también puede indicar que esas costumbres podrían modificarse y evolucionar. «El humor podría proyectar otro *sensus communis* posible, un *dissensus communis* distinto del sentido común dominante. Al reírme de un chiste consiento también en una imagen ideal del mundo. En este sentido (...) la risa tiene un poder mesiánico» Critchley [2010: 119].

De acuerdo con esta funcionalidad del humor, es destacable que Fontanarrosa casi en la totalidad de las ocasiones se decantó por la autocrítica, y así debería ser leído. No es gratuito que la mayoría de los exponentes de su humor sean de carácter triste o amargo.

No obstante, *Inodoro Pereyra* tiene algunos chistes desfasados, relativos a algunas minorías marginadas a las cuales «una sociedad en particular subordina, convierte en chivo expiatorio o denigra» Critchley [2010: 102].

1.6.1. Racismo

Con respecto al racismo, son destacables dos ejemplos relacionados con los reyes magos. El primero, publicado aproximadamente en 1978 ostenta el provocativo título de «Cara e' tramposo tenía el negrito» Fontanarrosa [1998: 242].

Los reyes magos están extraviados (han perdido de vista a la estrella fugaz) y llegan al rancho de Inodoro pidiendo ayuda. Se produce una serie de equívocos que conducen a Inodoro interpretar los datos de una manera siempre injusta con respecto al rey Baltasar.

- Cree que ha hecho trampa jugando a los naipes.
- Deduce que los tres reyes son, en realidad, limpiabotas y que el africano se excedió con el betún en su rostro²⁶⁸.
- Concluye que debe tratarse de piratas aéreos y que «palestino²⁶⁹ se me hacía el morocho».

El segundo ejemplo fue publicado aproximadamente en 1985 y se titula «El filósofo Sorgo de Alepo» Fontanarrosa [1998: 347]. Inodoro se queja ante un vecino de la visita de los reyes magos a su rancho. No sólo no le dejaron regalos, sino que fue la primera casa a la que asistieron y, al estar muy hambrientos, devoraron la cena (incluso una trenza postiza de Eulogia que confundieron con un plato típico rural).

Mendieta es quien remata el chiste con una observación sobre la glotonería de Baltasar: « ¡Cómo masticaba el negrito!». El racismo está más suavizado con respecto al episodio anteriormente analizado, sin embargo la mofa, otra vez, recae sobre el africano.

1.6.2. Homofobia

En «José Alves de Osculãõ» Fontanarrosa [1998: 375], publicado en 1984, aproximadamente, un «besuqueiro brasileño» se dedica a besar a las personalidades del mundo y llega al rancho de Inodoro con esa intención.

La negativa de Inodoro es rotunda. En actitud defensiva intenta sacar su facón mientras se deshace del abrazo, será Eulogia quien lo rescate al grito de «¡Suelte a Pereyra, dipraváu!».

²⁶⁸ En las representaciones escolares en Argentina era tradicional pintar con betún o corcho quemado el rostro de los niños que interpretaban a los negros de la época colonial y principios de la independencia.

²⁶⁹ Se refiere a un secuestro que ocurrió en octubre de 1977, cuando un Boeing 737 de Lufthansa fue secuestrado por cuatro terroristas palestinos.

En el remate aparece la perspectiva desde la cual solía plantearse la temática homosexual en la primera década de publicación. Fontanarrosa [1998: 375]:

MENDIETA.- ¿Por qué no lo dejé, don Inodoro? Era nada más que un beso en la mejilla después de todo.

INODORO.- Es que así empieza, Mendieta.

En general, los protagonistas presentan el rechazo a través del temor de ser ellos los forzados a ejercer la homosexualidad. En esa línea expresaba su temor Mendieta muchos años antes (en 1976 aproximadamente), durante la segunda etapa de publicación de la historieta. Fontanarrosa [1998: 111]:



Inodoro y su perro pierden una batalla contra los militares y son estacados. Podrían morir de sed o ser devorados por algún animal, pero lo que realmente le preocupa a Mendieta es que el caballo del vecino lo sodomice (en Argentina, el caballo semental recibe el nombre de «padrillo»). No lo dice directamente, la alusión responde en primer lugar a un mecanismo humorístico y en segundo lugar al contexto de censura que imperaba al momento de la publicación.

1.6.3. Del machismo a la violencia de género

La primera línea de machismo (que lamentablemente no está desfasada con respecto a la actualidad) es que las mujeres deben cumplir con ciertos cánones estéticos. De no ser así, pueden ser objeto de escarnio.

La mayoría de las veces es Eulogia el objeto de las mofas entre Inodoro y Mendieta. Pero la burla no suele ser directa entre personajes, sino que en general son

comentarios que Inodoro y Mendieta hacen a solas y que funcionan como un aparte, un guiño entre el autor y el lector.

Si Inodoro decide reconocer y comunicarle a Eulogia su feo aspecto, intenta no ser muy ofensivo. Fontanarrosa [1998: 588]:

INODORO.- ...Ta bien que usté está media achanchada por demás, Eulogia... y que trata de demostrar la beyeza por el absurdo... Pero, pa compensar, la Naturaleza le ha dáu ese mal carácter que la hace inolvidable.

EULOGIA.- No estoy tan gorda. Lo mío es un flemón.

INODORO.- Yo no quiero ser irrespetuoso, Eulogia... Pero lo que ha hecho Tata Dios con usté, es abuso de autoridad.

En el encuentro con Mandinga relatado anteriormente, el diablo le dice a Inodoro que le regalará un cuchillo endemoniado y un caballo, concretamente «un flete malacara»²⁷⁰, en medio de lo siniestro y dramático de la situación (el diablo, un criminal y la honra mancillada de Eulogia), el rosarino introduce otro quiebre de tensión mediante un lamento de su gaucho. Fontanarrosa [1998: 151]:



Pero es en el episodio «Un caso peliagudo»²⁷¹ en donde el gaucho y su perro se recrearán cruelmente en el ludibrio sobre la fealdad de una mujer. Hay una referencia indirecta del *Martín Fierro*, por el argumento análogo, el gaucho de Hernández también ayudó a cuidar a un indio enfermo y luego a su compañero, Cruz.

El cacique le pide a Inodoro que cure a su hija predilecta, llamada Rosa. El aspecto antiestético de la mujer no deja indiferentes al gaucho y su perro. Fontanarrosa [1998: 121-122]:

²⁷⁰ Se refiere a un famoso caballo de la Patagonia que en 1885 salvó la vida de su jinete mediante un salto audaz, cuando huía de los indios.

²⁷¹ Contextualizado en una serie de aventuras que tienen Inodoro y Mendieta en las tolдерías pampas.

INODORO.- (*Pensando, mientras estudia a la mujer.*) Si así son tuitas las rosas,
me cago en la primavera...

(*Más adelante, en «consulta médica» con Mendieta.*)

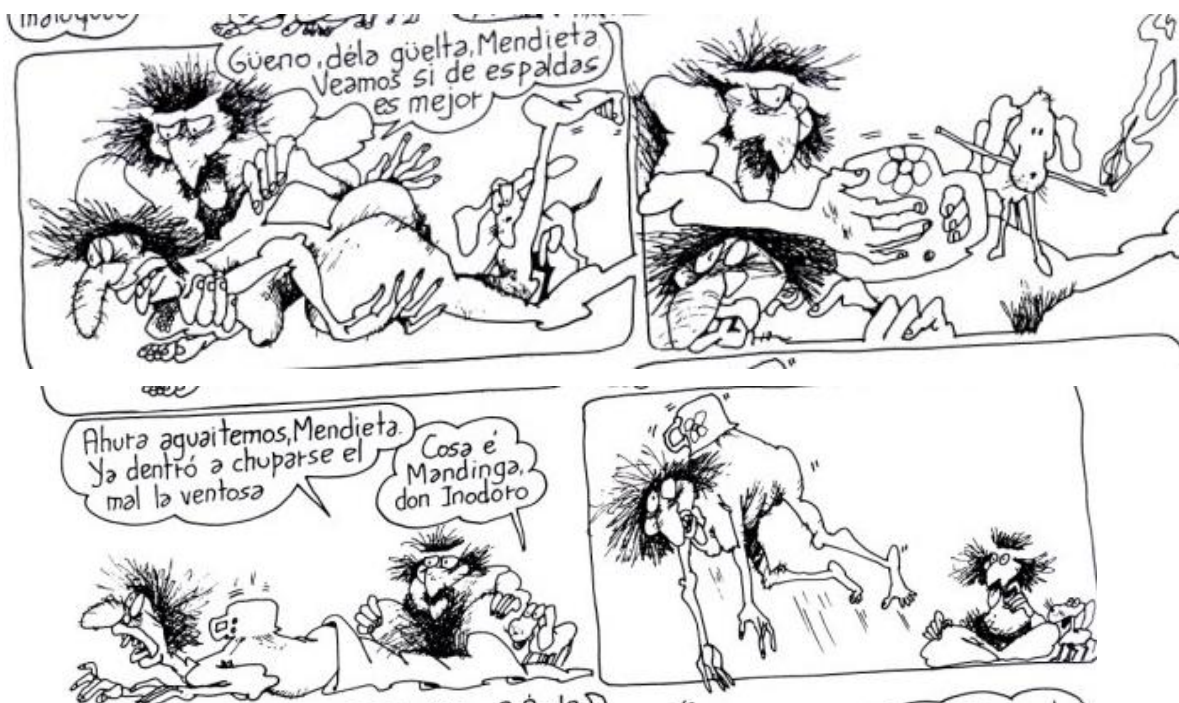
INODORO.- Esa china ta enferma de fea nomás, Mendieta. Le yega a dar un
beso con esa jeta y es como si lo besara un malón, caracho.

MENDIETA.- No se sabe si es una sonrisa o una autopsia, don Inodoro.

(...)

CACIQUE CACHUL.-...Inodoro Toro y Mendieta Perro muriendo si muriendo
Rosa. Pero si Rosa sanando... Rosa siendo hembra de Inodoro Toro.

INODORO.- Va ser pior el remedio que la enfermedad.



En cuanto a la violencia de género, —afortunadamente— hay un cambio de perspectiva. Desde el punto de vista actual, ya no se está situado en la incorrección política, sino en el ámbito penal.

En algunas ocasiones Inodoro hace alarde de golpear a Eulogia. En «Zamba del Ángel», el gaucho afirma que para que su mujer ejerza de plañidera, si hace falta «le hago rejucilar el lomo a guascazos» Fontanarrosa [1998: 52]. De la misma manera, en «La seborrea, ese flagelo» Inodoro le informa a Mendieta: «Cada tanto le doy un par de alpargatazos a la Eulogia...» Fontanarrosa [1998: 306].

En honor a la verdad, también es justo recordar que, aunque Eulogia no alardee de golpear a su pareja, sí lo suele convertir en objeto de amenazas o le arroja objetos contundentes, en concreto el mate, en reiteradas ocasiones.

1.6.4. Desmontar atropellos

Sin embargo, estas jactancias son dichas por Inodoro cuando su mujer no lo escucha. «El censo» Fontanarrosa [1998: 273]:



Lo cierto es que en la relación de pareja, es Eulogia la dominante y la que en numerosas ocasiones, golpea a Inodoro con un mate. De hecho, ese es el primer gesto contundente con el que Eulogia había formalizado la cláusula de poder en su relación con el gaucho.

Y esto es lo destacable —en relación a la violencia de género— que propone el humorista. Desde el comienzo de la historieta este episodio (publicado originalmente en 1973), el machismo se hace presente a través de las órdenes del gaucho, que exige

sumisión a su mujer mientras le advierte que ella deberá soportar callada los golpes que le propine. Pero en medio de su discurso bárbaro, Inodoro es interrumpido por el golpe de un objeto que le arroja Eulogia y automáticamente se sitúa en un lugar adecuado.

A esto precisamente se refiere Critchley cuando habla de la capacidad del humor para subsanar costumbres reprobables de la sociedad.

En 1987, Fontanarrosa plantea el tema desde la ironía. En «Antón Pirulero» a solas, Inodoro habla con Mendieta sobre su relación con Eulogia. Cree que ella es inteligente y capaz y que podría ser cualquier cosa que se propusiera, pero que siente pena por verla apocada en sus aspiraciones.

Hasta ahí, el gaucho se mueve en un discurso impecable, repleto de generosidad y corrección política. Pero basta una sugerencia de Eulogia para (mediante el contrasentido) mostrar la verdadera —y vejatoria— postura del gaucho. Fontanarrosa [1998: 390]:



El grito hiperbolizado, las venas del cuello, la letra en mayúscula, el índice como una lanza, el cabello erizado, el salto suspendido en el aire y la mitad trasera de Mendieta indicando su huída, todo ilustra la reacción desproporcionada de Inodoro. El enfado injustificado.

La denuncia de Fontanarrosa se concreta poniendo en evidencia a su gaucho, mediante la antítesis —tanto verbal como gestual— con respecto a la viñeta anterior en la que se mostraba condescendiente con su mujer.

Pero hay un ejemplo paradigmático del *dissensus communis* que formula Critchley. El autor ya no se queda en la denuncia, sino que propone una vía para abordar el fenómeno de la incorporación de la mujer al mercado laboral. Se trata del episodio «Un gaucho rudo y salvaje», publicado también en 1987.

Manifiesto Medina, un vecino de Inodoro está muy afligido y le cuenta el motivo de su pesar. Fontanarrosa [1998: 452]:



Manifiesto le explica al gaucho de Fontanarrosa que ahora su mujer teje pañoletas que vende a los turistas. Él, en cambio, es domador (no muy hábil por lo que comenta) así que debe aceptar el dinero de su mujer para subsistir. Inodoro escucha indignado a su vecino y su reacción lógica es esgrimir un discurso machista y reaccionario.



El humorista echa mano del absurdo para vincular el episodio con el presente. El pensamiento de Manifiesto presenta contradicciones en su lenguaje. Con una

pronunciación rural y tradicional, emite conceptos anacrónicos y tecnicismos relacionados con las políticas del mundo laboral al momento de la publicación de la tira. Inodoro decide asesorar a su vecino.



Fontanarrosa utiliza la creación de expectativas al reservarse parte del consejo de su gaucho. No obstante, los antecedentes machistas de Inodoro que el lector bien conoce, sumados a la primera reacción del gaucho ante esta situación, el «agarre a su mujer de un brazo y.....» no pareciera sugerir nada bueno para la esposa de Manifiesto. Tampoco el parlamento de Inodoro después de la elipsis, que sigue hablando de virilidad humillada.

El remate está ubicado en la penúltima viñeta. Se aclara el misterioso consejo que le había dado Inodoro.



La posibilidad de la violencia de género queda descartada. El lector ya está en condiciones de completar las palabras faltantes en el consejo de Inodoro.

Hay dos tópicos que se destierran: el macho fuerte y cerril por un lado y el de la mujer sumisa en la cocina, por el otro. Ambos están realizando la misma tarea, incluso con la misma postura, lo que ilustra una equidad entre hombre y mujer.

La gestualidad indica que hay una redistribución —o por lo menos revisión— de los roles en la pareja. Y esto puede extenderse al ámbito de lo masculino y lo femenino. El gaucho no sólo deja de someter a lo femenino, sino que permite que lo mujeril se manifieste en su propio semblante.

Por otra parte, el hecho de que lo viva como una victoria, que se jacte de haber «restablecido el orden jerárquico en su rancho» es otro guiño del autor para poner en ridículo las aspiraciones del macho dominante.

Desde esa perspectiva ha de verse también la ironía planteada entre lo semántico y lo gráfico, entre el título del episodio «Un gaucho rudo y salvaje» y la imagen del hombre tejiendo pañoletas.

Asimismo, hay un homenaje hacia la lucha de los movimientos feministas. Puesto que la acción del episodio se desencadena a partir de una iniciativa de la mujer, y los varones (desde la perspectiva y la vía planteada por Fontanarrosa) tuvieron que adecuarse a la nueva situación. Es destacable la sonrisa serena y satisfecha de la esposa de Manifiesto.

La última viñeta funciona como epílogo y ratificador del mensaje. Ya desde la extraescena, Manifiesto le pregunta algo relacionado al tejido a su mujer, acepta que sea ella la que tiene el conocimiento y la que da las órdenes.

Por último, está la felicitación de Inodoro, en donde “macho lindo” propone una reconsideración de la gallardía varonil. Hoy en día, un hombre valiente ya no trata de subyugar a la mujer ni tampoco se siente amenazado por sus avances.

El nuevo prototipo de macho tendría que aprender a adecuarse a los valores actuales de respeto y equidad entre géneros. Apelando al anacronismo intrínseco de su historieta, Fontanarrosa insinúa que las cosas pueden cambiar. El poder mesiánico de la risa al que se refería Critchley, para derribar prejuicios establecidos.

Agustina Rimondi: «Mal pero acostumbraú»: el humor negro
en la historieta *Inodoro Pereyra*, de Roberto Fontanarrosa

CAPÍTULO 2. LA PAMPA EN CLAVE GROTESCA

2.1. Facetas y atributos del grotesco

La noción del estilo grotesco, con sus límites imprecisos y repercusión indeterminable en la cosmovisión actual¹, sufrió diferentes modificaciones a lo largo del tiempo.

Tres autores son de lectura obligada para esbozar una idea más clara de este complejo estilo. Baudelaire [1988] destaca lo cómico absoluto (grotesco) por sobre lo cómico significativo. Defiende la profundidad y creatividad del grotesco y además señala la humanidad caída y la risa satánica que también mencionará Kayser [2010], quien luego profundiza sobre lo abismal y destabilizador del grotesco romántico. Bajtin [1987], por su parte, cuestiona esta visión parcial y retrocede hasta el Medioevo para rescatar y añadir el espíritu carnalesco, degradante y regenerador de la risa.

El Bosco, Bruegel, Rabelais, Goya, Montaigne, Víctor Hugo, La *Commedia dell'Arte* y el *Sturm und Drang*, frecuentemente son evocados como referentes en los estudios sobre el grotesco.

A efectos de poder relacionarlas con el objeto de esta tesis, a continuación se enumeran las principales características que definen la fórmula grotesca².

¹ Hugo [2009: 42] lo describió más como una fuerza autónoma que como una elección estética: «Es [lo grotesco] ante todo, una invasión, una irrupción, un desbordamiento; es un torrente que ha roto su dique». Puelles [2012: 23] Recuerda la dificultad de hablar de «categorías estéticas puras» en general, pero resalta el hibridismo del grotesco: «cuando se trata de determinar la índole propia de lo grotesco la confusión es aún mayor. (...) No es un simple obstáculo que conviniera superar, sino que nos equivocáramos si no integráramos en la definición [de dicha categoría] su heterogeneidad inherente, su naturaleza mestiza, formada por la yuxtaposición paradójica de emociones, en las que se citan bruscamente el desprecio y la piedad, la risa y el llanto, la empatía y el escarnio, el espanto y la ternura».

Por su parte, Connelly [2012: 102-103] Señala «el carácter resbaladizo del lo grotesco» remitiendo a las esclarecedoras observaciones de Ruskin, el grotesco «no es un objeto que se contempla, sino una fusión de contradicciones que el espectador debe desenmarañar. (...) Ruskin escribía lo siguiente: “El buen grotesco expresa, en un instante, mediante una serie de símbolos unidos por una conexión audaz e intrépida, verdades que habría llevado largo tiempo expresar de forma verbal (...) los hiatos, dejados u omitidos por las prisas de la imaginación, conforman el carácter grotesco”. La imagen grotesca abre un espacio liminal, cargado de ambigüedad y contradicción. (...) Para Ruskin el elemento esencial de lo grotesco es su condición irresuelta, que exige que el espectador juzgue con discernimiento».

La esencia de lo grotesco se configura mediante lo deforme, lo abismal y lo cómico. En el universo grotesco hay una ruptura de la armonía y el orden a través de la incongruencia. Lo anómalo, el desvío del canon, se presenta en dos vertientes: por un lado lo hiperbólico (exagerado y excesivo, o bien, lo desproporcionado) y por el otro, lo extravagante y siniestro.

A través de la transformación de lo humano en lo antinatural, la obra artística grotesca produce una sensación de extrañeza e inquietud en quien la observa. Coloca al espectador en un terreno de comprensión resbaladizo, ya que se difuminan los límites entre lo real y lo irreal, generando incertidumbre.

Sobre esta perplejidad, Kayser menciona los factores lúgubre, nocturno y abismal de una obra grotesca³, que provocan en el observador una inquietante sensación, «como si se nos quitara el suelo bajo los pies». El alemán se refiere a un mundo enajenado «aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante» Kayser [2010: 310].

En la estética grotesca suele habitar la ambivalencia extrema, donde dos cosas absolutamente opuestas conviven. Una de sus variantes habituales es la coexistencia de lo terrorífico con lo cómico. Dos cualidades —a priori paradójicas— cuya fusión, sin embargo, «produce algo inusitadamente extraño y precioso: lo grotesco» Bravo Rozas [2013: 78].

Los objetos suelen presentarse desde la descomposición, la desintegración o la dispersión. Asimismo, los personajes suelen ser incongruentes, fragmentados y expulsados de toda gracia. En el trazo de ambos puede apreciarse una indeterminación, una ausencia del diseño que cuestiona el orden divino.

La perplejidad surge también a partir de unos seres híbridos que mezclan dos naturalezas (mecánica y orgánica; animal y humana). Coinciden con la prosopopeya, pero van un poco más allá. La sensación de grotesco se potencia si los objetos que cobran vida adquieren también peligrosidad, tal como afirma Kayser.

² En este apartado se reseñan los aspectos característicos del estilo grotesco, pero sin hacer hincapié en su evolución cronológica. Para profundizar sobre sus antecedentes, instauración y evolución como categoría estética, se puede consultar: Hugo [2009]; Ruskin [1944]; Baudelaire [1988]; Bajtin [1987]; Kayser [2010]; Bozal [1998]; Fernández Ruiz [2004]; Eco [2007]; Puelles [2012]; Bravo Rozas [2013].

³ Se refiere a unas pinturas de Velázquez y Goya, entre otras.

Asimismo, en cuanto a la proximidad humano-animal, Foucault destacó el cambio de perspectiva del Renacimiento con respecto al Medievo. En este último, los animales adquirirían atributos humanos, pero en el Renacimiento «las relaciones con la animalidad se invierten» Foucault [1967: 29-30]:

...la bestia se libera; escapa del mundo de la leyenda y de la ilustración moral para adquirir algo fantástico, que le es propio. (...) va a ser ahora el animal, el que acechará al hombre, se apoderará de él y le revelará su propia verdad (...) [convirtiéndose] en la naturaleza secreta del hombre. (...) [la animalidad] es la que fascina al hombre por su desorden, su furor, su riqueza en monstruosas imposibilidades.

Critchley [2010: 56] hablaba de esta oposición (entre los puntos de vista medieval y renacentista) al señalar «la humanidad apacible del animal y la turbadora animalidad del hombre». En esta última, el horror y lo risible se hace patente a través «del vértigo de lo inhumano animal que nos constituye (...) y nos hace perder el equilibrio» Puelles [2012: 48].

Desde la perspectiva bajtiniana⁴, en lo grotesco hay una inmanencia del cuerpo, una fuerte presencia de lo corporal en general y lo carnal en particular. Cobra relevancia todo lo «bajo» relacionado con las funciones fisiológicas, presentadas en grado extremo o animalizado: la comida no se ingiere, sino que se engulle; la mujer no «da a luz», sino que pare o despacha. Es el territorio de lo dionisiaco y no hay sitio para delicadezas ni eufemismos. Pero sí para la exuberancia y la fuerza regeneradora. Asimismo, Bajtin menciona a la degradación como un rasgo sobresaliente en el realismo grotesco.

Particularmente fértil para multiplicar sus significados, el término que lo define proviene originalmente de la voz italiana *grottesca*, por la cueva (*grotta*) donde se descubrió cierta pintura ornamental⁵ durante las excavaciones efectuadas en Roma, a finales del siglo XV, en las grutas subterráneas de las Termas de Tito y, posteriormente, en otros lugares de Italia.

La polémica envuelve desde los inicios a dicho estilo ornamental. Donde —muchos años después— Bajtin [1987: 35] elogiara: «...el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban

⁴ Sobre todo cuando se refiere al realismo grotesco, Bajtin [1987: 23].

⁵ Dicha pintura retrata «las fantasías de Claudio César Nerón, pintadas por Fabullus sobre las paredes de la Domus Aurea, el palacio construido por el emperador en la segunda mitad del siglo I» recuerda Puelles [2012: 40] quien además llama la atención sobre la extravagante personalidad del soberano.

entre sí (...) las fronteras son audazmente superadas (...) y expresan (...) la imperfección eterna de la existencia»; Vitruvio había condenado el estilo «por su imposibilidad, su ruptura de las leyes de verosimilitud, la distorsión, el desorden, la falta de simetría y perfección y en definitiva la desaparición del universo estético clásico» Bravo Rozas [2013: 72].

Asimismo, fue rápidamente celebrado y emulado por pintores como Rafael y sus discípulos, al mismo tiempo que repudiado por los críticos más puristas. Su sucesor directo, el manierismo, también contrapuso la infravaloración de los clasicistas frente a la libertad creativa de los pintores, «existe una preferencia por lo expresivo frente a lo *bello*, una tendencia a lo extraño, a lo extravagante y a lo deforme» Eco [2007: 169].

Con el paso del tiempo, este «sueño de pintores» impregnó la literatura y luego fue abrazado y conducido hacia el abismo por los románticos, que lo erigieron en categoría estética y característica principal del drama donde «la risa es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo» Bajtin [1987: 40]. Bozal señala, además, la deuda que tenemos con los románticos por la reflexión entre la obra de arte y la naturaleza. «Lo grotesco se perfila ahora no sólo como una desviación de la belleza, también como una inversión de lo sublime» Bozal [1998: 119].

El grotesco fue aceptado como categoría estética al amparo de la generación romántica de principios del siglo XIX. Hasta ese entonces, había sido relegado a lo marginal o patológico. El terreno para la aceptación de lo grotesco se abonó cuando lo bello dejó paso a otras manifestaciones: nuevas categorías como lo sublime, lo feo o lo cómico.

Víctor Hugo situó al grotesco en el lugar central de la creación artística y defendió que el genio moderno —complejo, variado e inagotable en sus creaciones— nacía «de la fecunda unión del tipo grotesco y del tipo sublime» Hugo [2009: 37-38].

El autor francés observó dos facetas del estilo: por una parte, lo deforme y lo horrible y por la otra, lo cómico y lo bufo. Pero sobre todo, Hugo hace hincapié en el nacimiento del género de la tragicomedia, como expresión de lo verdadero.

En este sentido, señalaba la utilidad del grotesco en una obra artística, a causa del agotamiento de la belleza como criterio estético ya que «limita el acceso a la verdad y la riqueza de la naturaleza, que muchas veces es grotesca, deforme o fea».

En lo deforme y horrible se fija Kayser cuando habla del grotesco romántico, a través de un mundo enajenado y amenazante. Señala el contrapunto entre sublime y grotesco, para que este último revele «toda su profundidad». Puellas [2012: 25] reflexiona, a propósito de Kayser:

Si lo sublime celebra y se sobrecoge ante la inmensidad de la creación (...), lo grotesco nace del declive de lo sublime ya con los románticos, nos arroja al vacío y al caos. Donde había un orden rector, protector, no queda nada más que la risa satánica con la que el cosmos se resquebraja.

En cambio, de lo cómico y lo bufo parte Bajtin, y se traslada hasta el Medioevo para rescatar el cuerpo carnavalesco y degradado —con sus orificios y protuberancias «ese cuerpo abierto e incompleto (agonizante-naciente o a punto de nacer) (...) enredado con el mundo, confundido con los animales y las cosas» Bajtin [1987: 30]— que engulle, pero que también regenera.

En el siglo XX el grotesco sigue ostentando un carácter complejo que obliga a comprenderlo mediante clasificaciones. Bajtin propone: el grotesco fantástico o modernista (que contiene el surrealismo, el expresionismo o el existencialismo) y el grotesco satírico o realista (formas carnavalescas como el mundo al revés o las contradicciones).

Lo grotesco y el absurdo se aglutinan en determinados mecanismos estilísticos. Por un lado, la prosopopeya (tanto de animales humanizados como de objetos animados). Por el otro, derivados de las imposibles figuras híbridas del grotesco, se presentan recreos y devaneos conceptuales, sobre todo en el lenguaje, a través de las asociaciones ilógicas de palabras y los juegos lingüísticos que buscan un efecto cómico, transgrediendo las reglas.

No obstante, la principal conexión entre grotesco y absurdo es la actitud desafiante y tiene que ver con una voluntad de denuncia, de ruptura con un orden establecido. Asimismo, grotesco y absurdo confluyen con la mirada irónica y la crítica social del humor negro, concretamente el humor triste o amargo, cargado de melancolía, que se afianzó durante el Romanticismo. Bravo Rozas [2013: 81]:

La clave esencial del ámbito grotesco radica en la crueldad con que se trata a los protagonistas de las historias: el cuerpo se deforma o se degrada y continuamente se deshumaniza, bien adoptando rasgos animales o convirtiéndose en máquinas o marionetas, en las que las partes del organismo se

dividen. (...) la risa que emana de lo grotesco se llena siempre de amargura, se alía con el horror y distancia al lector, sin embargo, sigue provocando placer.

2.2. Lo grotesco en *Inodoro Pereyra*: rasgos y fundamentos

Así como lo grotesco posee una ambigüedad intrínseca, la historieta de Fontanarrosa reúne gran cantidad de variantes de este complejo estilo. Al incluir tanto los aspectos abismales como los extravagantes y ridículos, *Inodoro Pereyra, el renegáu* merece ser leída en clave grotesca.

Lo grotesco surge desde las entrañas de esta historieta que cultiva el humorismo pero también la comicidad disparatada. Se manifiesta en su libertad de planteamiento —que todo lo trasgrede y desborda—; la distorsión que efectúa mediante la intertextualidad; su anomalía como rasgo distintivo; su voluntad de diferenciarse del canon literario que inicialmente parodió; sus fronteras diluidas entre la historia estilizada frente a la memoria fidedigna y plural, y, a propósito de esto, la denuncia irónica de la antítesis que contrapone el discurso oficial al sentir popular.

La historieta comparte con lo grotesco su carácter marginal, —tanto por la ubicación como por lo ideológico—. Así como el grotesco decoraba los bordes, el humor gráfico en los periódicos de Argentina tiene su lugar apartado (generalmente al final o en algún suplemento, muy rara vez en el cuerpo central) y ornamenta las noticias con su particular visión. *Inodoro Pereyra* en concreto, tiene como protagonista a un gaucho, el ser marginado por excelencia en la historia argentina. Siempre fuera de la ley y de la sociedad misma. Sobre el gaucho de Fontanarrosa comenta Sasturain [1995: 199]:

Su condición de antihéroe, una pasta que corresponde bien a los avatares azarosos del arquetipo contemporáneo, con mitos destruidos a sus espaldas, sin tierra firme bajo los pies y con más sentimientos que realidades.

Fontanarrosa no dictamina, sino que plantea dudas. «¿Esto será planicie o chatura, Mendieta?» se pregunta Inodoro en un remate, ante el desolador panorama laboral, mientras salta del sentido literal y geográfico al metafórico y sociológico.

Tanto lo histórico como lo contemporáneo se ponen en cuestión al hacerlos interactuar mediante los anacronismos. Su historieta explora el ámbito del equívoco y los contrastes (pasado-presente; campo-ciudad; humano-animal; humano-cosa; ternura-

bestialidad; sabiduría-ignorancia; alta versus baja cultura, lenguaje científico versus registro coloquial; etc.). Por este motivo, sitúa al gaucho —y a su público— en una inestabilidad permanente, un juego de (des)equilibrio en el cual cada lector debe decidir cuándo aferrarse y cuándo soltarse, qué creer y qué no.

La fusión con el absurdo se manifiesta especialmente a nivel lingüístico. Hay un constante juego de significados, polisemia resbaladiza, uso de neologismos y el traslado de lo metafórico a lo literal. Este último mecanismo, tan habitual en Fontanarrosa, la mayoría de las veces consiste en una degradación, como la que menciona Bajtin [1987: 24]: «la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto».

La hipérbole, la deformidad y la inmanencia del cuerpo se manifestarán sobre todo a través de Eulogia. Definida por su autor como el personaje más sólido, no sólo es un cuerpo exuberante, sino que también posee unos sentimientos intensos que la desbordan y se contraponen a sagacidad que también ostenta. Fontanarrosa [1998: 440]:



El rasgo hiperbólico toca otros aspectos, desde la decrepitud casi caricaturesca del gaucho en la tercera etapa⁶, hasta el tamaño gigantesco de algunas alimañas y virus que rondan el rancho.

⁶ Se remite al episodio «Lo importante es coparticipar» [1998: 463], comentado en la primera parte de la tesis, apartado 6.1.6.1. «Inodoro esperpéntico», en donde en un juego que habilidad gauchesca, el protagonista queda suspendido en el aire y está tan flaco que no hace ni sombra.

También lo monstruoso está incluido en la obra de Fontanarrosa. Sobre todo en sus inicios, es muy frecuente la presencia de lobisones, ánimas en pena (en su versión criolla de «luces malas»), basiliscos, demonios, danzas de la muerte y la propia Muerte. La risa inquietante en estos casos surge al ser presentados desde la degradación.

A lo largo de treinta y cinco años, la obra experimentó una paulatina metamorfosis. Desde el trazo hasta los argumentos. En tanto que humor gráfico, *Inodoro Pereyra* echa mano a la técnica de la caricatura (sátira), sobre todo desde la segunda y tercera etapa de su publicación. Pero la caricatura en sí misma no implica —estrictamente— la línea grotesca; en *Inodoro Pereyra* es la desbordante expresividad de los dibujos donde se manifiesta más claramente dicho trazo.

A medida que evoluciona, Inodoro es degradado hasta no ser más que la caricatura de sí mismo. Una mueca consciente de su propia decadencia. Pero no sólo se devaluó su devenir; también el pasado es cuestionado y a veces, hasta cae en desgracia.

La biografía de los protagonistas es voluble. Hay tres episodios diferentes que relatan cómo se conocieron Inodoro y Eulogia⁷. El principal motivo de estas reescrituras del pasado tiene que ver con la psicología de Inodoro. Arrastrado por el orgullo, constantemente edita sus hazañas, exagerándolas hasta descomponer la verosimilitud. Fabula hasta desfigurar y enmascarar su propia historia. Fontanarrosa [1998: 127]:

INODORO.- Una vez, Mendieta, hice un pozo tan lindo que me encariñé con ese pozo, vea mire. Como sería que me lo yevé pal rancho y ahí lo tengo, guardáu debajo el catre. A veces lo uso pa sacar agua otras pa tirar porquerías adentro. Algo húmedo, pero una temeridá e pozo. Eso sí, peligroso como mono con navaja. Una noche la Eulogia no lo vio y se desortijó el anca cuando se cayó adentro.

MENDIETA.- Há de ser un pozo guardián. Durante el día hay que tenerlo atáu y soltarlo de nochecita con la fresca.

La burla y la caricatura dependen de un acercamiento excesivo. En la etapa del periódico *Clarín*, probablemente al asentarse en el presente, en lo cotidiano, el gaucho

⁷ El primero, épico (en «Eulogia» Fontanarrosa [1998: 22]). El Segundo, fantasioso, Eulogia había resultado ser la famosa Pulpera de Santa Lucía, rubia y de ojos azules, protagonista de un vals criollo homónimo de 1929 (en «Toda la verdad sobre la pulpera de Santa Lucía» Fontanarrosa [1998: 285]). El tercero, una extrema degradación del primero, Inodoro rememora cuando secuestró a Eulogia, en sus recuerdos ambos tienen el aspecto actual, y dadas las dimensiones de la novia robada, el caballo se niega a cargarla, por lo que el gaucho y su futura concubina deben caminar la enorme distancia que los separa del rancho. (En «Alazán medio azulejo» Fontanarrosa [2014b: s/n]).

de Fontanarrosa se volvió más susceptible de ser tocado —y no solamente contemplado—, profanado, en definitiva, caricaturizado.

Sus miserias se manifiestan con más crudeza tanto en sus rasgos físicos (nariz, decrepitud, cuerpo menguado), como en los psicológicos (su pereza exagerada o su falta de afección a la higiene).

También se devalúa en la mirada del enemigo: la plaga de loros guasones, «el azote verde», mancilla su autoestima sin motivo ni descanso. «Advendrá el loro» Fontanarrosa [1998: 456]⁸:



Desde la perspectiva de los loros, Inodoro siempre es insultado, cosificado o animalizado. En una ocasión, intentan secuestrar a Eulogia, para comerla. «La América morena» Fontanarrosa [2014: s/n]⁹:

⁸ El episodio, publicado en 1987, es significativo porque es la primera vez que aparecen los loros, principales antagonistas de Inodoro en la tercera etapa. A nivel narrativo, hay una anticipación de los personajes a través de sus acciones (se han comido los cultivos de Inodoro) y de las referencias que dan tanto el gaucha como su perro. Se sabe que son listos, ventajeros, abusones y que enervan a Inodoro. Recién aparecen en escena a la mitad del episodio, con su carta de presentación: el insulto creativo y gracioso, cosificando y animalizando a Inodoro. El gaucha se había disfrazado de espantapájaros, para engañarlos y darles caza. A partir de aquí, el motivo de estas aves burlándose del gaucha será frecuente.

⁹ Lamentablemente, las reediciones de Planeta no tienen número de página.



Incluso su gran enemigo histórico, Escorpión Resolana, sufre la devaluación caricaturesca. Muy avanzada la tercera etapa aparece como atracción turística. En otra ocasión, provoca un duelo con Inodoro para terminar vendiéndole unos cuchillos japoneses —ya no para matar, sino para cortar comida—. Más adelante, otro villano lo desmitifica ante Inodoro; si cuando Escorpión Resolana se ofrecía como atracción turística todavía tenía la capacidad para espantar a los veraneantes, en estos episodios finales, ya es considerado apto para un público familiar¹⁰:



En los episodios de los últimos años, más que indignarse, el gaucho monta en cólera automáticamente, cuando cree herido su orgullo (casi la totalidad de las veces a causa de una confusión producto de su ignorancia).

Asimismo, es en esta última etapa cuando su integridad física también adquiere una dinámica ridícula, en el sentido que Aristóteles lo plantea en su poética, lo ridículo

¹⁰ Publicado en revista *Viva*, de *Clarín*, entre los años 2004 y 2005.
238

como la falta, la torpeza o lo feo, sin dolor. Su rancho puede ser sistemáticamente arrasado por los indios, o destruido por su propia torpeza, y al episodio siguiente aparecer igual —con su precariedad y su mugre— como si nada hubiera pasado.

Pero, sobre todo, el grotesco se hace patente en *Inodoro Pereyra, el renegáu* cuando escarba en los límites de lo humano. Plagada de prosopopeyas y animalizaciones (empezando por dos de sus protagonistas: Mendieta, un perro humanizado y Eulogia, una mujer animalizada), estos recursos constituyen uno de los pilares del humorismo de la tira. Desde el inicio hasta el fin de su publicación, esta perspectiva grotesca la recorre de manera transversal.

2.3. Vestigios del grotesco

Desde lo conceptual, *Inodoro Pereyra, el renegáu* está relacionada con los denominados «caprichos» que caracterizan el grotesco ornamental. Con sus híbridos y fantasías, sus *sogni dei pittori*. Cabe señalar algunas afinidades entre la historieta de Fontanarrosa y dicho estilo pictórico:

La negación del espacio, al igual que el «no lugar» pampeano de *Inodoro Pereyra*, donde pueden acontecer situaciones heterogéneas e infinitas con los más diversos personajes, en la amalgama del pasado y el presente.

La fusión de los elementos y la proliferación de híbridos¹¹: la historieta en sí es el «género híbrido por excelencia»¹², asimismo, el estilo humorístico de Fontanarrosa apela en numerosas ocasiones a la hibridez de diferentes tipologías de humor en una misma viñeta. También cabe destacar un rasgo típico de la historieta, que consiste en entretener la alta con la baja cultura y sembrar de anacronismos su relato, sin necesidad de justificar tales incongruencias.

El factor cómico, el capricho y cierto tono satírico —de los gestos indecentes y las metamorfosis descabelladas del grotesco— puede relacionarse con el tono paródico y desmitificador que impulsa una gran parte de *Inodoro Pereyra*. Ya desde la

¹¹ Rasgo que se mantendrá en la tradición general del Grotesco.

¹² Se remite a la reflexión sobre la historieta citada en la primera parte de la tesis, de García Canclini [1989: 314]: «[grafiti e historieta] géneros constitucionalmente híbridos (...) lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva».

primera etapa, pueden aparecer en la pampa todo tipo de personajes (de inexplicables procedencias y épocas), sin mayor justificación que la de hacer avanzar la acción. En la libertad del capricho cabe el uso de la metahistorieta, que Fontanarrosa incorpora desde la primera etapa.

Juego de líneas, específicamente en el dibujo del grutesco, mezcla de rigor e inconsistencia, del que surgen seres imposibles. Hay una particularidad gráfica en el trazo de Fontanarrosa a la hora de confinar cada viñeta. Los límites son difusos, a veces inexistentes e invitan al lector a completarlos mentalmente. Muchas veces hay una superposición de dibujos, mediante el desbordamiento de un personaje más allá de los límites de la viñeta o la «invasión» de una situación en la siguiente. Pero lo más interesante se produce cuando, de la misma línea determinante del cuadrito (cuando la hay), salen los personajes o los bocadillos. En un mismo trazo se produce una metamorfosis gráfica desde la convención del género hasta el interior de la fábula. La línea de la viñeta irrumpe en el interior, atraviesa la frontera de la ficción y se transforma en anatomía, voz o pensamiento del personaje. Fontanarrosa [1998: 64]:

Inodoro Pereyra, Nazario y Mendieta llevan un arreo de 32.500 gallinas. Entre ellas, la valiosísima Miss Leghorn. Son atacados por los indios, que matan a Nazario y pretenden robarse la tropa. Inodoro, una tarántula rabiosa, se opone y debe batirse a duelo con Pico Fuerte





Inclusión de formas semivegetales, semianimales y figuras “sin nombre” que remite a un universo onírico. De la misma manera que la prosopopeya y cierto bestiario serán habituales en la historieta de Fontanarrosa. En «El último centauro» Fontanarrosa [1998: 541] un centauro criollo le pide a Inodoro que dome su descontrolada parte equina. Bozal reflexiona sobre la inadecuación como fuente de la sátira y la risa, apelando a Horacio y a Hogarth. Mientras el poeta latino consideraba a la sirena y al centauro inadecuados y fuente de lo risible; el ilustrador británico rescata la elegancia y nobleza de estos monstruos. En específico, defiende que la sirena «representa la unión de la belleza y la rapidez»; sin embargo sí que hay otro tipo de inadecuaciones absurdas y cómicas (un adulto con ropa de niño, por ejemplo).

En el caso del centauro que presenta Fontanarrosa, la inadecuación se presenta en dos aspectos:

- a) La degradación, que resta elegancia a la criatura mitológica.



La parte equina del centauro (relacionada con la velocidad y la fortaleza) es menospreciada cuando se la utiliza para justificar la impericia (al no poder distinguir entre el gaucho y el perro, «medio animal» juega con la polisemia y funciona como eufemismo de «ignorante»). Asimismo, la parte equina también es acusada de no controlar los rudimentos básicos de civismo, como por ejemplo, no defecar en cualquier sitio de una casa donde se ha sido invitado.

b) La inversión de la morfología del centauro, que altera el modelo culturalmente aceptado, provocando, entonces sí, hilaridad.



Es en este tipo de manifestaciones, también, cuando se fusionan el grotesco con el absurdo.

En cuando al dibujo en sí, en la primera etapa, Martignone y Prunes [2008] destacan las arrugas de los ancianos y las brujas, cuya acumulación recuerda a los cuadros de Arcimboldo.

El carácter marginal: *Inodoro Pereyra* puede considerarse marginal desde algunos puntos de vista (por historieta¹³, por ser su objeto la comicidad, por la naturaleza de su protagonista). También el grutesco se ocupaba de decorar, de «rellenar» los márgenes de las paredes con diseños de ostensible libertad.

Como se ha dicho, con el tiempo el grutesco dio lugar al grotesco ornamental del Renacimiento que, además de cultivar el juego y la fantasía despreocupada, incorporó elementos inquietantes, macabros, siniestros u opresivos.

Si bien *Inodoro Pereyra* posee una carga de crítica social e ironía, es cierto que la historia de los tres protagonistas está sustentada en el humor absurdo (situaciones disparatadas y múltiples juegos de palabras) semejante a los desafíos a la inteligencia que proponía el grotesco ornamental renacentista.

En la historieta de Fontanarrosa, además, la ambivalencia y las contradicciones no se limitan a lo humano-vegetal/animal/objeto. También explora otros contrastes conceptuales como son: rural-urbano; poético-coloquial; épico-doméstico, pasado-presente; arrebato-cobardía, etc.

Como historietista, Fontanarrosa ejerce la subjetividad y la autonomía propias del Manierismo, que permite la completa libertad del artista para crear bellezas, monstruosidades o expresiones bufas. El capricho, el humor, el horror —o la síntesis de todo ello—, siempre en una conexión con la naturaleza inspiradora a la que transforma (y a veces deforma) mediante la hibridez y la imaginación.

Desde el punto de vista bajtiniano, la fusión entre hombre y naturaleza puede llegar a ser extrema en la pampa de *Inodoro Pereyra*. Los abuelos pueden echar raíces si se quedan sentados mucho tiempo. Fontanarrosa [1998: 406]:



¹³ Género habitualmente considerado menor. Su propio nombre puede interpretarse como una «simpática desvalorización» en palabras de Juan Sasturain. Por otra parte, Campra recuerda que se propuso llamarla «literatura dibujada» o «novela por imágenes» y que el debate de los años '70 del siglo XX, acerca de su valor estético, resulta hoy ampliamente superado.



Por otra parte, también está presente la perspectiva de Kayser, en tanto que los objetos cobran vida y carácter de peligrosidad. La prosopopeya se torna bestial en «La enamorada del muro», cuando una enredadera aprisiona a un abuelo que se había apoyado en la pared de su rancho, una vecina desesperada acude a Inodoro para que la ayude a liberarlo. Fontanarrosa [1998: 391]:





2.4. Carnavaleando

Los aspectos cómicos, ridículos y bufonescos son esenciales en la historieta de Fontanarrosa¹⁴, que atiende siempre a la cultura popular. La visión carnavalesca tal como la describe Bajtin, está presente en *Inodoro Pereyra*, con la parodia —y las degradaciones en general—, las contradicciones, el mundo al revés, la deformidad, la exageración y la desproporción.

Bajtin [1987: 16] ve el humor carnavalesco como un humor festivo, un patrimonio del pueblo, entre el desafío, la renovación y «la gozosa comprensión de la

¹⁴ En toda la obra de Fontanarrosa, es interesante tener en cuenta la noción de carnaval como ruptura de la regla, pero también la del humorismo como denuncia, en las que ahonda Eco [1999]. Son dignas de mención las publicaciones satíricas en las que el rosarino participó, sobre todo en época de dictadura. La más emblemática fue *Humor registrado*, revista entre la denuncia y el carnaval que consiguió sortear la censura de la dictadura militar de Argentina.

relatividad de las verdades y las autoridades dominantes»¹⁵. De esta manera, la contratapa de los periódicos en Argentina, la «página de los chistes» que refleja las noticias desde la perspectiva humorística, podría considerarse como un microcarnaval cotidiano donde se cuestiona lo acontecido¹⁶.

Los juegos de palabras son el principal recurso humorístico en la historieta de Fontanarrosa, sobre todo en la tercera etapa. A caballo entre el grotesco y el absurdo, generan equívocos que hacen avanzar —o desvían— la acción por un lado, y por el otro, provocan digresiones que cuestionan la lógica corriente y el mundo cotidiano mientras abren la puerta a situaciones del «mundo al revés»

En este sentido, el rosarino pone en la boca de su gaucho epigramas con errores del pensamiento, lógica disparatada o simpleza:

- ◆ «La principal causa de divorcio es el matrimonio» Fontanarrosa [2014: s/n].
- ◆ «La vagancia es el motor del progreso, Eulogia. El que inventó la rueda no quería caminar» Fontanarrosa [2014b: s/n].
- ◆ «Sea domador en 20 lesiones» Fontanarrosa [1998: 599].
- ◆ «Eulogia... De mí por las güenas, va a conseguir mucho. Ahura... por las malas... va a conseguir todo» Fontanarrosa [1998: 632].
- ◆ «Vamos a ver, dijo un ciego» muletilla utilizada a lo largo de la historieta.
- ◆ «La pampa se extiende prácticamente desde ande comienza hasta su finalización» Fontanarrosa [1998: 262].
- ◆ «La muerte no me asusta, Mendieta. Sólo sus consecuencias» Fontanarrosa [1998: 288].
- ◆ «La oportunidad es lo único que al alejarse, se agranda» Fontanarrosa [2014: s/n].
- ◆ «No soy bajo, soy rengo [cojo] de las dos piernas» Fontanarrosa [1998: 316].

¹⁵ Eco [1999: 283] matiza esta visión a la que denomina «metafísica o metaantropología bajtiniana de la carnavalización» porque considera al carnaval una ruptura temporal de una regla que en el fondo se considera incuestionable «lo cómico carnavalesco, el momento de la transgresión, sólo puede darse si existe un fondo de observancia indiscutible».

¹⁶ «El humor descomprime. Es como el sabor frutilla o el sabor naranja que tienen los medicamentos y permite digerirlos mejor. La realidad no va a ser menos trágica, pero al menos la podés recepcionar mejor» Fontanarrosa en la entrevista realizada por Juan José Subira y Francisco Olasso, *Perfil*, 10 de junio de 1998. Recogido en el *100% Negro Fontanarrosa*, Gociol y Naranjo [2008].

- ♦ «Yo estoy comprometido con mi tierra, casado con sus problemas y divorciado de sus riquezas» Fontanarrosa [2014b: s/n] (dentro del episodio «La madera de los héroes»).
- ♦ Inodoro afirma no estar casado «Porque eso de “Hasta que la muerte los separe” es una incitación al asesinato» Fontanarrosa [1997: 38].

La irreverencia y la desmitificación están presentes desde el planteamiento en *Inodoro Pereyra*, que surge de la parodia a una retórica, una bufonada a la pomposidad del folclorismo. El propio gaucho lleva un nombre de pila degradante. Poseedora de una alta carga intertextual, en ocasiones practica la apropiación y contaminación de algunos materiales. Las modificaciones van desde un pequeño cambio de palabras hasta la transformación del sentido completo de una frase.

Frecuentemente, la alta cultura, las autoridades, los personajes históricos, los elementos trascendentales y las divinidades son blancos de la degradación y la desmitificación¹⁷. Todo suele ser arrastrado hacia lo terrestre o lo «bajo» bajtiniano. Ya en su momento, Hugo había celebrado la degradación de las divinidades clásicas mediante la acentuación de sus defectos.

Fontanarrosa, como humorista, defendía que lo contrario de lo cómico no era lo serio, sino lo solemne o lo pomposo. Las instituciones muy jerarquizadas, como la Iglesia o el ejército, con sus respectivas liturgias y ceremonias, se predisponen para ser desmitificadas y parodiadas. Bajtin recuerda que, en el caso eclesiástico, esta tradición de lo bufo nació prácticamente a la par que la liturgia seria. También Víctor Hugo afirmaba que «...los hombres de genio, por grandes que sean, llevan siempre en su interior la bestia que parodia su inteligencia».

Uno de los episodios que ha merecido la constante atención de los críticos es «La pampa de los senderos que se bifurcan»¹⁸. En concreto, Foster [1989] destaca la irreverencia, la deslumbrante crueldad con la que se trata a Borges, la contraposición de dos modelos nacionales y el humor basado en múltiples malentendidos provocados por los juegos de palabras. Sasturain [1995] resalta el «antagonismo casi ideológico» que se

¹⁷ Si aparece Cupido, le espanta una enamorada a Inodoro, luego le explica al gaucho que ya no se dedica sólo a formar parejas, sino que ofrece servicios de mantenimiento del matrimonio («Los pampas húmedos de Trafal» Fontanarrosa [1996: s/n]. Mandinga, la versión criolla del diablo, hace apariciones con paralelismos al lenguaje publicitario «El alma que canta» Fontanarrosa [1998: 504].

¹⁸ Publicado originalmente en la revista *Hortensia*, núm. 38, Julio de 1973, p. 18.

establece. Boccuti [2008] señala el efecto humorístico del contraste de registros (culto y popular); pero, sobre todo, destaca los diversos niveles de lectura que ofrece uno de los enfrentamientos entre el gaucho y el escritor, y, en este sentido, la evocación de un mundo cultural entero en una única frase —a priori errónea—: «facón es una palabra grave¹⁹». Aguirre Salas [2011: 84] rescata el choque de la alta y la baja cultura de un escritor de elite y un personaje popular, identifica los referentes intertextuales y señala «la baja cultura, despreciada pero superviviente Tácita pero evidente, mezcla entre iconoclastia irreverente y admiración. La inevitable convivencia, pese al desprecio de la cultura “superior”». Pereira [2012] se centra en la reflexión planteada a partir de la dicotomía «civilización-barbarie». Campra [2013], por su parte, rescata la compleja intertextualidad así como las referencias soterradas que relacionan la política con la biografía de Borges.

Es esa línea, Palacios [2014a, 2014b y 2015] también rescata las referencias intertextuales. Por otro lado, reflexiona sobre la connotación política del episodio y el humor profundo arraigado en «la comprensión de un sentido oculto, de una cláusula ingeniosa, un pensamiento serio» por el cual Fontanarrosa propone una interacción personal con Borges y, además, con su obra²⁰.

Martignone [2014] en su reseña sobre *Los clásicos según Fontanarrosa* también señala la relación entre el humorista y Borges: «...Fontanarrosa seguramente el mejor alumno de Borges, el que más captó el humor borgeano y pudo tomar (sin copiar) algunas líneas de su estilo y de su forma de hacer ficción. (...) Como Borges, Fontanarrosa ha sabido contar, en estos mapas de sueños y realidades que son las historietas, las tensiones entre lo nacional y lo extranjero, entre lo serio y lo cómico, entre lo “culto” y lo “popular” (...) entre la palabra y el dibujo, en los que sobrepasó los límites de la expresividad».

En este apartado se pretende detallar la degradación grotesca, desde el punto de vista bajtiniano, a la que es sometido el autor de *El Aleph*.

El episodio relata el encuentro de Inodoro y un aludido Borges. El primer rasgo carnavalesco es sin duda la irreverencia con la que es tratado el distinguido escritor. La

¹⁹ En las reglas de acentuación en Argentina, la denominación «llana» generalmente es sustituida por «grave».

²⁰ En su tesis doctoral, Palacios [2014a] relaciona la intertextualidad de Fontanarrosa hacia Borges, con diversos ejemplos, como un diálogo entre estéticas literarias.

degradación cruel con la que se retrata su ceguera, que lo lleva a travestir —involuntariamente— gaucho mediante la palabra, llamándolo «señorita». Inmediatamente un contraste: la planificación de la barbarie, es decir, la mecanización de Bergson: «el malón de las seis». Fontanarrosa [1998: 33]:



El título (que fue añadido para las compilaciones) es un guiño diáfano a la identidad del interlocutor del gaucho. Luego, la mirada extraviada; el característico bastón; una presentación sugerente: «Mi nombre es Jorge Luis, pero puede decirme George»²¹ y a continuación, una cita —modificada y degradada— que no deja lugar a dudas: «Recuerdo que fue en Balvanera, en una noche que añoro, que alguien dejó caer el nombre de un tal Pereyra Inodoro»²².

El recitado de Borges se gana un elogio —con errores ortográficos— de Inodoro: «usté parece hombre leído», que el reverenciado escritor no tarda en corregir, para humillación del gaucho. Inodoro Pereyra, entonces, defiende su dignidad desafiando a la lógica.

²¹ Foster señala la irreverencia de Fontanarrosa al hacer que Borges se adjudique a sí mismo este alias anglicista y pedante.

²² Como afirma Campa, el personaje se cita a sí mismo, usando los versos de “Milonga para Jacinto Chiclana” de Borges, pero con algunas alteraciones para poder rimar el nombre del gaucho. Casi tres décadas después, Fontanarrosa volvería a echar mano de la cita borgiana para degradarla: «Recuerdo que fue en Balvanera, en un boliche rasposo, que alguien dejó caer el nombre de un tal Serapio Barroso» Fontanarrosa [2014: s/n], dentro del episodio «Un tal Serapio Barroso».



La esgrima verbal es destacable, Campra la define como el «resumen vertiginoso de una payada». Inodoro se siente vilipendiado por la corrección lingüística —dedo índice en alto incluido— de Borges, pero se contiene.

En los episodios anteriores, se lo ha visto empuñar su facón ante la menor provocación. Sin embargo, esta vez hay miramiento en la irreverencia. Sabe (Fontanarrosa) que está con alguien que comprende el peso de la palabra. Por eso hace soltar al gaucho la intimidación con uno de sus juegos lingüísticos predilectos: aquello a lo que Freud [1972a: 1055] llamaba «desplazamiento del acento psíquico sobre un tema distinto del iniciado». Inodoro acarrea la disputa de lo prosódico a lo malevo, «... a una observación válida en el ámbito de una categoría verbal, Inodoro responde con una categoría filosófica que entraña, además, toda una concepción de la vida centrada en el culto del coraje» Campra [2013: 127].

Inodoro generalmente degrada los términos desde el sentido metafórico hasta el sentido literal; de lo «alto» a lo «bajo» bajtiniano. En este caso, desplaza —más bien arrastra— la atención entre dos universos: del mundo académico al de los gauchos matones y pendencieros, que arreglan las cosas a cuchilladas y con el que Borges está familiarizado porque ha sido fuente de muchas de sus ficciones.

Jorge Luis terminará por resignarse, apelando a la brecha social que hirió y determinó a la Argentina, y que Domingo Faustino Sarmiento había señalado en el *Facundo*²³ —con controvertida e impugnada parcialidad²⁴—.

²³ *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) es la obra principal del ex presidente, escritor y militar argentino. Es una reflexión sociológica del país que distingue entre lo urbano (la civilización y los unitarios) y lo rural (el campo y los federales).

²⁴ Sobre la dicotomía civilización/barbarie, Campra remite a la crítica de Ezequiel Martínez Estrada, «quien en *Radiografía de la pampa* acusa a Sarmiento de no haber entendido que civilización y barbarie, en el caso de la Argentina, son una misma cosa» Campra [2013: 126].



En efecto, la riqueza de este episodio propone innumerables lecturas. La intertextualidad, la confrontación de formas de entender la literatura (finalmente no tan opuestas), la irreverencia, la Historia, la política, la biografía de Borges, todo apela a la complicidad del lector.

Si bien durante todo el episodio la solemnidad de Borges es pasada por el tamiz de la desmitificación: es ridiculizado gráfica y verbalmente por su ceguera: «éste ve menos que un gato e yeso» (que incluye la cosificación); es animalizado al ser comparado con un batracio; incluso Mendieta sugiere abandonar «al viejo» en medio de la pampa. Hay una viñeta eminentemente rabelesiana que surge del equívoco y el doble sentido genital:



En su ignorancia, el gaucho cree que Borges habla de su pene. La palabra en sí no es dicha, sino que se sobrentiende (la alusión incrementa la comicidad). Lo bajo, lo fálico en registro vulgar y malsonante²⁵ que se extiende hasta Príapo, esa divinidad menor, simpática y divertida, dotada de un órgano genital enorme²⁶.

²⁵ En el contexto argentino.

²⁶ «Desde la más remota antigüedad, en el culto al falo se han unido las características de la obscenidad, de una cierta fealdad y de una inevitable comicidad» Eco [2007: 132].

El priapismo destroza la atmósfera erudita. Una bofetada llana a la sexualidad del literato que —por ínfima— siempre se cuestionó y aún hoy sigue generando morbo a una opinión que se debate entre la crítica literaria y la prensa rosa. Y ni siquiera es un falo sano, gozoso, sino que, por la expresión de Inodoro, más bien se insinúa lo patológico y doloroso.

La degradación satírica y bestial dura solo esa viñeta. Es como una efímera explosión carnavalesca. Ni siquiera se muestra la reacción inmediata de Borges. Lo siguiente que se ve es un plano de cuerpo entero y el retorno a la erudición con la referencia a la bifurcación del *Facundo*. De hecho, Inodoro también retoma el tono lírico mediante la intertextualidad, al cerrar el episodio con los primeros versos de una zamba²⁷. Un último atrevimiento soterrado que equipara a Borges con un caballo.

Siguiendo con las degradaciones, la desacralización de la muerte tiene mayor peso en la segunda etapa, pero no deja de ser una pincelada constante en la historieta.

El zumbido de **las danzas de la muerte** se manifiesta mediante juegos de palabras, eufemismos, irreverencia hacia los difuntos, referencias a muertes ridículas: «mi tío Rito (...) jue el primero en cruzar el Río Bravo. Se tiró de este láu... Y apareció ahugáu del otro...» Fontanarrosa [2000: 61].

Este punto, donde el grotesco salta a lo nocturno y lúgubre, está presente a lo largo de toda la publicación. Inodoro utiliza una calavera de vaca como banquito. Dada la estrecha relación que tiene con la naturaleza y la personificación de muchos de los animales con los que trata, es como si hubiese decidido usar el cráneo de un ser querido para descansar sus posaderas. Fontanarrosa [1998: 242]:

²⁷ La elección del material por parte del rosarino es significativa. Se trata de la zamba *El corralero* (1963), del chileno Sergio Sauvalle, que el humorista modifica levemente: «**INODORO**.- Déjelo nomás pasar, Mendieta/yévese de mi consejo/ que yo lo voy a enterrar/cuando se muera de viejo». En este sentido funciona como «la cláusula ingeniosa» a la que se refiere Palacios, en la que Fontanarrosa —como autor— sugiere que no quiere dejar ir al referente borgiano. Pero hay algo más, una última animalización. La zamba original relata la historia de un hombre que se niega a matar a un caballo enfermo ya que prefiere esperar a que el animal tenga una muerte natural.



El **disfraz** en los carnavales está relacionado con la transformación o negación de la identidad, con la ambivalencia y la inversión. Era habitual en la fiesta de los locos utilizar las prendas del revés o en una parte del cuerpo diferente a la habitual, también era frecuente el travestismo.

Es en la tercera etapa, una vez que está firmemente establecido en el imaginario del lector la apariencia de Inodoro y Eulogia, cuando su autor —ocasionalmente y en función del argumento del episodio— los presenta disfrazados. Generalmente llevan algún elemento alusivo como ropa de deporte, o aparecen peinados de forma diferente (se puede ver a Eulogia con trenzas criollas, rastas o un peinado elegante). También es posible ver a Inodoro caracterizado de flor, de rey mago o más engalanado, para asistir a un baile.

En el caso del travestismo de Inodoro, el gesto de vestirse de mujer pero conservando el bigote es profundamente grotesco; se corresponde a la máscara grotesca a la que se refiere Puelles [2012: 51] «no puede quedar disimulado el contraste, porque se ve lo que debió permanecer invisible». Fontanarrosa [1998: 334]:

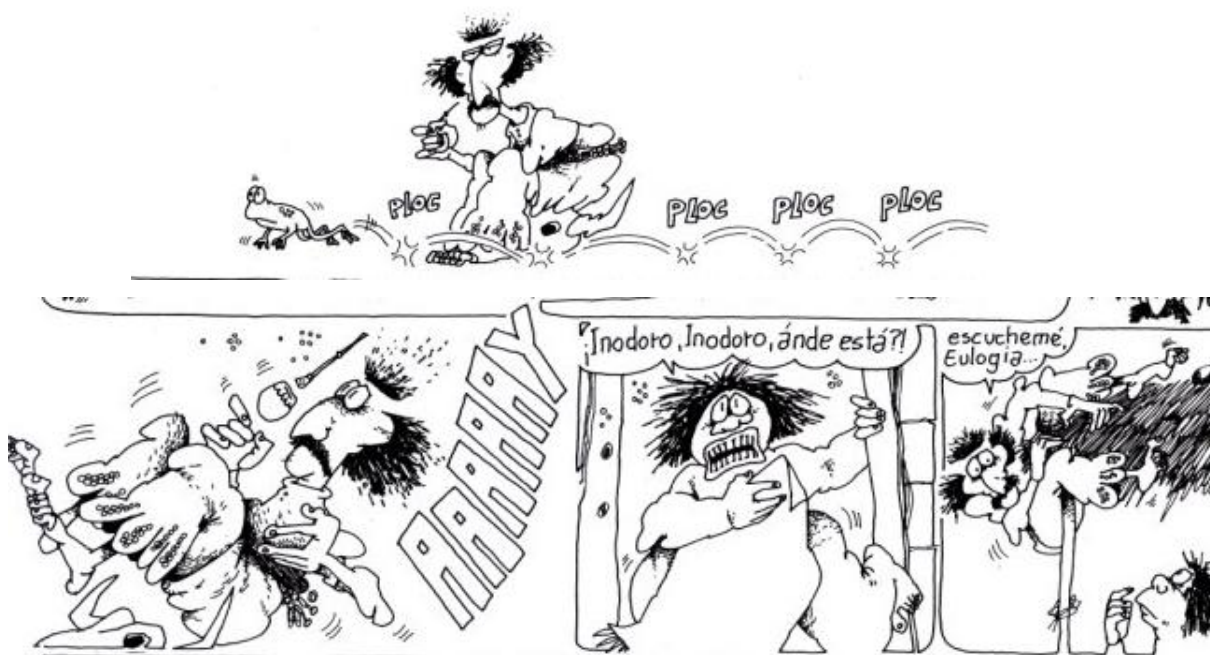


Este uso del disfraz que potencia el espíritu carnavalesco de la tira, es un recurso de comicidad que el autor cuida de no utilizar en demasía, para evitar el agotamiento o la saturación del público.

El espíritu festivo y alborotado se manifiesta en la tira a partir de los gags físicos, pero también en el entramado de cada aventura. Son habituales los golpes, las caídas y los alaridos. Hay sustos, estupor y sorpresas que establecen un contraste entre la quietud y la alarma. Pelos parados, ojos desorbitados, sudor, aliento visible, sobresaltos, bocadillos con caligrafía resaltada. Hay un desbordamiento efervescente en los arrebatos de ira u orgullo que desfiguran la expresión de Inodoro.

Pero no se limita al humor gráfico, sino que tiene siempre una función narrativa. Fontanarrosa priorizaba la historia y la palabra por sobre el dibujo. No obstante, una vez que decidía el argumento y los parlamentos, se preocupaba por conseguir un trazo con la mayor expresividad posible. Bergson distinguía entre la comicidad de la caricatura en sí y lo que les ocurría a los personajes. La historieta de Fontanarrosa es un buen ejemplo de síntesis entre estos dos aspectos.

Los sobresaltos desintegran la calma previa y desencadenan la acción del episodio. «Con ojos de deseo» Fontanarrosa [1998: 217]:



El episodio «Desde la paja del rancho» (que también contiene el gag del sobresalto con calma previa) es destacable por la prosopopeya que se produce a partir del cráneo de vaca que siempre utiliza Inodoro para sentarse. Es la única vez que la reliquia ósea cobra vida al dar un respingo por el grito de Eulogia. La expresividad de la calavera, el susto que la atraviesa y la devuelve a la vida, le aportan una nota lúgubre a la viñeta. Fontanarrosa [1998: 254]:



Vorhaus [1994] afirma que la comedia *slapstick*²⁸ o repartetortas, es un tipo de comedia sencilla, no tiene conflictos internos o temas emocionales profundos. Sin embargo, al darles un peso narrativo, Fontanarrosa consigue contextualizar los golpes en otro tipo de humor. Cada vez que Inodoro es tirado por el caballo que intenta domar, inmediatamente necesita recobrar su dignidad, justificando el fracaso.

Lo mismo ocurre con el primer mate que le arroja Eulogia, en efecto, lo derriba físicamente, pero sobre todo, el gaucho se precipita desde la actitud altanera y machista que estaba exhibiendo. La «pedagogía» conyugal se extiende a lo largo de toda la historieta:

²⁸ El anglicismo *slapstick* también se puede traducir como 'bufonada' o 'payasada'. Su origen etimológico es una contracción de las palabras inglesas *slap* (golpe o bofetada) y *stick* (palo). Originalmente se refiere a un instrumento musical percusivo (una bisagra de maderos que chocan y producen un sonido similar al de un látigo) que se utilizaba en las representaciones para simular el sonido de un golpe. La *commedia dell' arte* incluía entre sus recursos este subgénero de la comedia, que consiste en diferentes tipos de violencia física que no derivan en consecuencias reales de dolor (bofetadas, caídas, pastelazos en la cara o pequeños accidentes). Posteriormente este subgénero se cultivó en representaciones dramáticas de variedades, en los primeros años del cine mudo y en la actualidad se desarrolla principalmente en el contenido enfocado a público infantil.

Inodoro, imponiendo los deberes hogareños a Eulogia. Fontanarrosa [1998: 23]:



Inodoro saliendo de fiesta nocturna sin el consentimiento de su mujer. Fontanarrosa [1998:168]:



Inodoro no se da por aludido de las exigencias de compromiso matrimonial de Eulogia. Fontanarrosa [1998: 429]:



Inodoro le dedica un dudoso elogio a su mujer. Fontanarrosa [1998: 564]:



Inodoro le exige «el mate del estribo» a Eulogia, antes de irse a un baile, ella ejecuta brutalmente el deseo del gacho. Fontanarrosa [2014: s/n]:



Inodoro antepone a Mendieta, menospreciando a Eulogia, Fontanarrosa [2014b: s/n] (dentro del episodio «El rey de la noche pampeana»):



Las volteretas involuntarias, la ingravidez de una caída o sobresalto se relacionan con el carnaval y con las cabriolas del Arlequín en la *comedia dell'arte*.

Pero, en *Inodoro Pereyra*, el motivo que las provoca tiende un puente hacia el humorismo. Bergson [2008: 18-19]:

Sin duda una caída es siempre una caída, pero una cosa es caerse en un pozo por mirar hacia cualquier otro lado, y otra cosa es caer en él por poner la mirada en una estrella (...) esos espíritus quiméricos corren tras un ideal y tropiezan en las realidades, corredores cándidos a los que la vida acecha maliciosamente.

Cuando Inodoro desafía una tormenta, facón el alto, su cuchillo funciona como conductor de un rayo, que además de dejar aturdido al gaucho, será el desencadenante del equívoco que lleva a Inodoro a confiar en el diablo. Fontanarrosa [1998: 156-157]:



En la línea de las volteretas, a nivel narrativo cabe tener en cuenta las peripecias y los remates de inversión. Finales inesperados donde, por ejemplo, se aclara el equívoco que se perpetuó durante el episodio o bien los del tipo «cazador cazado», en

donde alguno de los personajes obtiene el resultado contrario al que se había vislumbrado durante la aventura.

La máscara grotesca. A medida que la historieta se adentra en la caricatura, el aspecto de sus protagonistas, sobre todo de Inodoro, se va pareciendo más a un disfraz. Una síntesis de lo que fue originalmente, su rostro se transforma en una máscara desproporcionada: nariz inmensa, dientes sobresalientes, ojos saltones, el aliento dibujado con redondeles, expresividad exacerbada. Las líneas son más gruesas y concisas y el dibujo opera desde la sugerencia. Por ejemplo, la vincha sigue estando, pero en vez de dibujarse, es un espacio en blanco que divide el pelo del gauchito. Fontanarrosa [1998: 485]:



En ocasiones, el gauchito quiere domar a su pelo para resultar más atractivo. El resultado negativo pone en evidencia lo que es y lo que quiere ser, convirtiéndolo en grotesco. «A la máscara grotesca se le ve que es una máscara, un artificio, un añadido contrahecho y torpe que evidencia que oculta y que, al fin, oculta poco» Puelles [2012: 51]. Fontanarrosa [1998: 411]:



Desde un punto de vista holístico, la máscara grotesca no sólo compete a lo físico, también hay rasgos psicológicos que se quieren ocultar. La sempiterna defensa de la dignidad de Inodoro en un entorno desfavorable. La miseria —que quieren disimular pero que los desborda— en la que están inmersos los personajes. La humildad del rancho, el hambre, el orgullo sufrido de ser siempre la clase marginada, son temáticas recurrentes. «...lo grotesco limita con lo patético y su consecuencia no es el placer que la risa trae consigo, sino la lucidez de lo evidente» Bozal [1998: 127]. Esa misma lucidez se fusiona con el humor amargo o triste.

El humorismo, producto del choque de las expectativas del protagonista con la realidad, guarda estrechos vínculos con el axioma de la máscara grotesca de querer aparentar algo que no se es. Inodoro no quiere ser un perdedor, por eso siempre disimula el fracaso o justifica sus cobardías y torpezas. O intenta enmascararlo, pero no lo consigue. Y ahí reside la gracia. Puelles [2012: 53]:

Lo grotesco es el mundo en estado de enajenación (...) quedamos condenados a la tragicomedia de lo humano (...) Y la risa recorre entonces un viaje de ida y vuelta: es capaz de aniquilar cualquier pretensión de constitución metafísica del sentido del mundo, pero a la vez, es ella misma la que nos redime del espanto de la nada.

2.4.1. La hipérbole como canon: matrices y contornos

La exageración, la desproporción y el exceso son rasgos característicos del estilo grotesco y están muy presentes en *Inodoro Pereyra*. Una peculiaridad de sus protagonistas (sobre todo de Eulogia e Inodoro) es que la exuberancia se hace patente tanto en lo físico como en lo psicológico.

En lo anatómico podría decirse que Eulogia es el elemento inaugural hiperbólico de la historieta. En cambio, los rasgos físicos de Inodoro se exageraron a medida que el autor potenció el tono caricaturesco. Mendieta, por su parte, es el contrapunto moderado en la mayoría de las situaciones.

Salvo en los primeros tres episodios, Eulogia siempre fue enorme pero Inodoro fue menguando con el paso del tiempo, para acentuar el contraste corporal de la pareja.

Asimismo, la desproporción es evidente en el propio personaje de Inodoro (consolidada la tercera etapa, la cabeza medirá casi lo mismo que el resto del cuerpo y la nariz lo mismo que el resto de la cabeza). Su complexión será ínfima en relación a la descomunal Eulogia y la decrepitud excesiva determinará su reincidencia en el fracaso y la pereza. En el caso de Mendieta, a lo largo de la tira solo sus orejas se estrecharon.

Pero, en cuanto a la anatomía de Inodoro, el elemento puramente grotesco es su pelo. De naturaleza indómita, posee voluntad propia y es capaz de albergar garrapatas asesinas o engullir peluqueros.

La pampa de Fontanarrosa es un terreno propicio para la brutalidad, la bestialidad y las salvajadas de toda índole. Un terreno indómito que pretende emular al desierto de la literatura gauchesca, pero que se excede. Se desborda en las costumbres desorbitadamente rústicas de sus habitantes. La pobreza extrema, por ejemplo, suele traducirse en miseria bestial. Fontanarrosa [1998: 661]:



La hambruna atrae al fantasma del canibalismo. Las gallinas suelen ser el primer eslabón de la cadena alimentaria, pero la sugerencia de comerse los unos a los otros, (incluso Eulogia a Mendieta) merodea la historia.

La desmesura en los cuerpos, las emociones y la miseria, abona una pampa excesiva en donde todo puede pasar. La envergadura de las comidas de Eulogia; extracciones de muelas aparatosas; asar dinosaurios; garrapatas que toman de rehenes a los perros; militares remontados por el viento; invitar a toda una piara a pernoctar en el rancho; peonzas de la infancia que desencadenan tornados o el desalmado y repugnante Escorpión Resolana, que bebe «hiel de zorrino con pimentón molido» Fontanarrosa [1998: 50].

En la segunda etapa, la voz del narrador era el vehículo del exceso y lo pomposo. Con la mirada puesta en el lenguaje de los festivales folclóricos, Fontanarrosa se recreaba paródica y detalladamente en las intervenciones de la voz en *off*: «Inodoro Pereyra y el Mendieta, entelequias míseras en la greñuda planicie inmisericorde de la pampa húmeda...» Fontanarrosa [1998: 83]. La adjetivación era profusa y a menudo contradictoria.

En los primeros tiempos la épica también era ridiculizada a través de la hipérbole. Por ejemplo, se potenciaban las habilidades rastreadoras del gaucho y su perro. A partir de un pastizal chafado eran capaces de averiguar la actitud, el aspecto y hasta algunos detalles íntimos del caballo que perseguían. Fontanarrosa [1998: 147]:



En la tercera etapa, las emociones siguen siendo intensas y desmedidas, pero lo que llama la atención es el brusco paso de una a la otra. El ritmo vertiginoso de la calma de Inodoro interrumpida por un brote colérico que desemboca en una evasiva.

El colosal —y susceptible— orgullo del gaucho se traduce en una bravuconería que muchas veces lo sitúa en el abismo de la temeridad. Ostenta una fanfarronería poblada de mentiras evidentes que lo vuelven esperpéntico.

El dibujo conjuga hipérbole con expresividad, siempre en función del argumento que cuenta la historia. En «El Loco de Doña Minga» unos porteños quieren probar el plato típico de una vecina de Inodoro. El loco es una comida tradicionalmente picante²⁹. Fontanarrosa [1998: 281]:



Las imágenes retratan un agobio monstruoso, un suplicio culinario que se potencia al persistir en la ingesta de ese infierno. Porque, a pesar de las opiniones atroces que le dedican al guisado, incluso Mendieta terminará su plato. Eso sí, todos declinan repetir.



La imagen de Mendieta es la más inquietante. En el límite del entendimiento, la apertura bucal desafía la morfología de su quijada. El dibujo requiere una mirada atenta para descifrarlo y encontrar los confines de su boca. Pide ser observado una y otra vez,

²⁹ Cuando el gacho pide «un trago de pancután» se refiere a la marca de una típica medicina para quemaduras que se vende en Argentina.

como si la idea se nublara al quitar la vista de él. Es un claro exponente del grotesco y la incertidumbre que genera mediante lo monstruoso, lo deforme y lo absurdo³⁰.

El grotesco también se advierte en la peligrosidad inusitada que conlleva algo tan cándido y habitual como suele ser una comida tradicional. Un plato típico que en este caso, puede hacer que se derritan las fauces del comensal.

El remate ofrece una última bestialidad. La cocinera confiesa que, temerosa de que los urbanitas le robasen la receta, había hecho una versión suave de su plato típico, condimentándolo con muy poco picante. Así, el final del episodio eleva su apuesta con una alusión a la verdadera —y probablemente apocalíptica— receta del loco de Doña Minga.

2.4.1.1. Fealdad y gordura en Eulogia

Fontanarrosa [2001: 89]:



³⁰ Este «perro semiderretido» de Fontanarrosa podría relacionarse con el *Perro semihundido* de Goya, sobre el cual Bozal [1998: 129] afirma que «este tipo de imágenes nos llevan hasta el límite mismo de la comprensión y nos dejan sin palabras: están en el límite del mundo». Sobre la deformidad del grotesco también matiza Puelles [2012: 21-22]: «...es importante que no limitemos la noción de deformidad a una falta de apariencia, sino que la entendamos en términos más radicales de un extravío de la identificación: esto es: una desorientación en las posibilidades lógicas y nómicas de obtener la identidad de una figura mediante el reconocimiento de sus rasgos externos. (...) sin formas claras, no puede haber firmeza en el establecimiento de la identidad. Es a través de la alteración de las formas —y estamos en el ancho mar de las metamorfosis— como la identidad se penetra de diferencia, lo mismo de lo otro, lo propio de lo ajeno».

Se ha mencionado en la primera parte la atroz metamorfosis estética que sufrió el personaje de la concubina de Inodoro. Por coherencia argumental y psicológica, el autor prefirió que el gaucho tuviese a su lado a una mujer nada agraciada antes que la preciosa joven que había conquistado en aquel episodio inaugural titulado «Eulogia»³¹.

Lo antiestético en Eulogia se presenta a nivel gráfico pero también desde el discurso, es un motivo recurrente en las conversaciones del gaucho y su perro, sobre todo, cuando ella no está presente. Fontanarrosa [1998: 348]:

INODORO.-...la Eulogia sin ropas es arte mayor... Es “La masa Desnuda” de Goya.

Las alusiones son constantes en la tercera etapa, incluso, aunque no formen parte del argumento central. En «El camarada Pereyra», a partir de una charla plagada de conjeturas disparatadas sobre el islam, el gaucho propone en Fontanarrosa [1998: 276]:

INODORO.- Mire, yo no me quiero meter en la creencia de naides... Pero a la Eulogia no le vendría mal un poco de islamismo.

MENDIETA.- Por el velo.

INODORO.- Por el velo. Que le tape un poco la apariencia. A eya le favorece el misterio.

MENDIETA.- (...) Eulogia es una mujer que trata de demostrar la beyeza por el absurdo.

Pero lo grotesco en sí irrumpe en estos comentarios cuando ella es animalizada o cosificada a partir de su aspecto. En más de una ocasión, el gaucho de Fontanarrosa afirma que a su mujer «más que bautizarla, la inauguraron», Mendieta no se queda atrás diciendo que Eulogia tiene doble personalidad «porque en una sola no entra». Inodoro hace una defensa sui géneris de su mujer al afirmar que «No es mala, es mucha». O bien, cuando más que un traje de baño, se da a entender que necesita un inmueble. Fontanarrosa [1998: 321]:

MENDIETA.- Mire que la Eulogia, desafiando la física se compró una maya³² e’ dos piezas.

INODORO.- Sí, pero eya necesita, por lo menos, dos piezas, baño y cocina³³.

³¹ Con mucho acierto, Martignone y Prunes [2008] apuntan que el aspecto inicial de la mujer de Inodoro parecía un cuadro de Modigliani. El episodio está en Fontanarrosa [1998: 22] Publicado originalmente en revista *Hortensia* núm. 28, primera quincena de febrero, de 1973, p. 16.

³² «Maya», escritura fonética de «malla» = bañador. Malla de dos piezas = biquini.

Los ejemplos son innumerables, el ludibrio basado en el físico de Eulogia es una práctica habitual entre el gaucho y su perro. Sin embargo, el humorista era especialmente hábil a la hora de no saturar al público con un chiste repetitivo. Su voluntad creativa aspiraba a una constante innovación. Una vez establecida la pauta de la fealdad de Eulogia, Fontanarrosa experimentaba con variaciones o diferentes perspectivas para retratar lo mismo. En ocasiones la hipérbole se fusiona con el absurdo: «**INODORO.**- La Eulogia era flaquita. Áhura ha engordado tanto que tengo miedo que me acusen de bigamia»³⁴.

El hecho de que estas burlas no solieran cometerse (en la mayoría de las ocasiones) en presencia de Eulogia le resta crueldad a los comentarios y hace que se mantenga cierta distancia con la incorrección política.

Un cambio de paradigma (excepcional) puede apreciarse en el episodio «Un charco miserable» en donde Inodoro defiende el aspecto y la belleza exótica de su mujer. La negación mediante el discurso de lo evidente a nivel gráfico para los lectores también constituye una nota grotesca. Fontanarrosa [2000: 79-80]:

EULOGIA.- (*Llorando, muy afligida.*) Hoy me miré en un charco y me vi hinchada, con los ojos saltones, jetona...

MENDIETA.- Güeno, doña Eulogia... Es que el charco, en su sinceridá...

INODORO.- ¡No, Mendieta! ¡Yo no viá permitir que un charco miserable difunda esa imagen de la Eulogia! ¡Ahura mesmo vamos a verlo pa que se retracte!

EULOGIA.- (*Mientras caminan hacia el charco.*) Soy gorda, Pereyra

INODORO.- ¡Usté no es gorda, Eulogia! ¡Le repito que usté es un bastión contra la anorexia apátrida!

EULOGIA.- Soy fea...

INODORO.- ¡Y yo le digo que es linda! ¿Y a quién le cree, usté? ¿A este esperto de beyeza o a un charco zaparrastroso?

En ocasiones se explora un comportamiento esencialmente grotesco que tiene que ver con la voluntad de Eulogia de abandonar la gordura a la que está condenada, que la arrastra desde lo femenino hasta el abismo de lo inhumano. Si en un episodio se propone hacer una dieta que promete bajar cinco kilos a la semana, Inodoro la apoya

³³ Es habitual en Argentina la sustitución (en el registro coloquial) de la palabra «habitación» por «pieza» y en el lenguaje inmobiliario el tamaño de los pisos suele indicarse con el número de habitaciones más el cuarto de baño y la cocina.

³⁴ Fontanarrosa [2000: 44].

con una particular observación: « ¡En dos años, entonces, usted se puede convertir en un ser humano, Eulogia!» Fontanarrosa [1998: 489].

Por más esfuerzos que realice, la sentencia grotesca pesa sobre la corpulencia de Eulogia con igual magnitud. Es una lucha titánica del personaje contra su propia naturaleza desbordante.

En este tipo de situaciones lo cómico grotesco está relacionado con la noción que Critchley [2010] rescataba de Wyndham Lewis, quien refería que la raíz de lo cómico está en el hecho de que un ser humano se esfuerce en comportarse como un ser humano. Así actúa Eulogia a veces, tratando de disimular los defectos que la rebosan hacia lo animal o el objeto.

En «Un Estayido social» Fontanarrosa [1998: 424] la mujer de Inodoro, con el afán de contener su propia gordura, se expone —a sí misma y a su entorno— a un peligro inminente.



Inodoro y Mendieta llaman a la brigada de explosivos. Al querer esconder su sus grandes dimensiones, Eulogia se expone radicalmente a la cosificación. Es tratada como una bomba, un «artefacto infernal» al que hay que desactivar; como un fenómeno popular violento; Mendieta la compara con un embutido gigantesco hecho de toneladas de carne comestible.

La naturaleza grotesca se impone en Eulogia, paralizándola. El personaje sostiene la misma expresión de asfixia en las únicas tres viñetas en las que aparece. La boca abierta con la lengua afuera, buscando oxígeno; un tenso titubeo; los ojos desorbitados en una mirada que busca huir hacia las alturas, en fin, la inmensa pulsión de lo grotesco buscando una salida de emergencia.

La tensión es hiperbólica, las posibles consecuencias de una explosión descontrolada cargan de dramatismo el episodio. A nivel narrativo resulta muy eficaz, puesto que hay más tensión cuando se arma el conflicto que cuando éste estalla.

Asimismo, a través de los juegos lingüísticos, el absurdo funciona como una válvula de escape. El episodio está repleto de juegos de palabras, polisemia, cambios del sentido metafórico al literal y a la inversa. Los significados se resbalan descontrolados entre los parlamentos.

A pesar de lo riesgoso de la operación, el desactivador de bombas se dispone a quitarle la faja a Eulogia, decisión que provoca el único movimiento voluntario de la mujer de Inodoro desde su tensa rigidez. Busca defender su honor, pero hasta el pudor femenino está presentado con desmesura.



Atento al recato de la dama, el oficial decide trabajar con los ojos vendados, la delicadeza se interrumpe con otra cosificación: «La señora tiene razón. Véndeme los ojos, cabo. Operaremos por instrumental» como si del pilotaje de un avión se tratara. El momento de la explosión controlada se oculta al lector, de hecho, es presentado desde la distancia, con la sugerencia de una onomatopeya y una interjección de alivio.





Bajtín señala como atributo esencial del cuerpo grotesco las partes y lados por donde él se desborda rebasando sus propios límites. También Puelles utiliza la expresión «con el dentro “saliéndose”» para recordar que el grotesco pone en evidencia aquello que queremos ocultar. Puelles [2012: 21]:

...quedamos grotescos cuando se ve que no podemos con lo que llevamos (...)
Lejos de la quietud que funda la armonía, lejos de la nobleza regida por la serenidad, lo grotesco es alteración y desazón, desunión entre dentro y fuera, desposesión del cuerpo por la rotura de las formas.

Una vez más, aparece la noción de máscara grotesca, la huída (fracasada) de uno mismo hacia la identidad deseada, que deja en evidencia el contraste de lo que somos y le queremos ser.

Eulogia, al intentar disimular su obesidad desproporcionada, la pone en evidencia. Entonces aparece la humillación del fracaso, que engarza —otra vez— el grotesco con el humor negro. El choque de nuestras expectativas con la realidad que expuso Pirandello.

2.4.1.2. Del «naso-catástrofe» al salvajismo capilar

El tamaño de la nariz de Inodoro provoca no pocas burlas de sus interlocutores. Suelen basarse en la hipérbole y la cosificación. «**ZORRINO**.-... esas fosas nasales más que fosas ya son pantiones...» Fontanarrosa [1998: 148].

Es destacable que la mofa basada en la nariz del gaucho llega antes que el trazo caricaturesco. Primero fueron las referencias y luego —como si se tratara de un

conjuro— la nariz de Inodoro adquirió un enorme tamaño por la que llegó a merecer la definición de «naso-catástrofe».

Las primeras alusiones al tamaño desproporcionadamente grande de la nariz de Inodoro, aparecen en el episodio titulado «En los aduana ranqueles». Inodoro y Mendieta, en las tolderías pampas, sufren el acoso verbal de los indios. Fontanarrosa [1998: 117]:



En este ejemplo llama la atención la diversidad de ángulos desde los que se ataca al aspecto de Inodoro: cosificación y cambio de género (zapato de mujer); animalización y cambio de género (hembra del caballo); criminalización (comercio fraudulento). Asimismo, hay una referencia a la tosquedad del pelo de Inodoro.

El episodio se sitúa en las primeras épocas de la historieta, donde la épica estaba más arraigada. La presencia de los indios siempre es amenazante (por herencia de toda la tradición gauchesca), pero aquí se presenta desmitificada y rebajada con el tono burlón. La cobardía o sensatez de Mendieta también amenizan la escena: (rajarme = escaparme) por el reconocimiento de su inferioridad numérica.

A nivel gráfico, puede apreciarse la libertad del grotesco ornamental en la superposición o invasión de imágenes que se desbordan de su viñeta hacia las otras. Generalmente, Fontanarrosa utiliza este procedimiento con coherencia narrativa. En este caso es destacable el estoicismo con el que el gaucho y su perro soportan el escarnio, se

los ve tensos pero firmes, los pies y patas incrustados en la superficie de la tierra. No sólo atraviesan el límite de la viñeta, sino que se solapan en los diálogos de una viñeta posterior. Asimismo, el característico trazo que transforma el límite de la viñeta en anatomía, voz o pensamiento de los personajes.

A pesar de su tamaño desproporcionado, (y que el gaucho afirma que tiene la capacidad de regenerarse como la cola de la lagartijas) la nariz de Inodoro está a medio camino entre la caricatura y el grotesco. Es el cabello de Inodoro el que en algún episodio llega a cumplir con el requisito de monstruosidad, al volverse autónomo y asumir una existencia separada.

Desde el inicio hay referencias bestiales y de dudosa higiene en el pelo del gaucho. Es un nido de sabandijas que peina con dulce de membrillo. Es crespo y áspero al punto de ser capaz de destrozarse almohadas. Un mechón de pelo reventó el escapulario de una antigua novia, porque seguía creciendo. Más adelante, Inodoro afirma que su pelo nunca se llenará de canas «¡...el pelo de Inodoro Pereyra no encanecerá nunca! Si envejece... ¡se convertirá en un bosque de arrayanes petrificáus!» Fontanarrosa [2014b: s/n]³⁵. Pero será en la tercera etapa en donde el pelo de Inodoro demuestra que tiene voluntad propia.

En «El bucle americano» se produce una salvaje prosopopeya. Un profesor de peluquería acude al rancho de Inodoro con un alumno que debe rendir un difícil examen final: hacerle un peinado alisado al gaucho. Luego de unas inquietantes advertencias iniciales «¡No le demuestre miedo!»; «Cuidá, suele haber lagartijas»; el incauto alumno procede a peinarlo, sin embargo, la reacción negativa del cabello será inmediata, ofreciendo una resistencia encarnizada. Fontanarrosa [1998: 388]:



³⁵ Dentro del episodio «Y todavía no es verano».



El pelo se convierte en un animal salvaje, con voluntad propia, que está a punto de engullir al alumno, será necesaria la intervención del profesor, golpeando el pelo para liberar a la víctima. Al despedirse Inodoro y Mendieta intentan justificar la intransigencia pilosa. «No es malo, pero es muy guardián»; «Es que los exámenes lo ponen nervioso».

Casi un centenar de episodios después, el pelo se consagra definitivamente como elemento grotesco: es capaz de seguir vivo, autónomo y feroz aún después de haber sido cortado de la cabeza de Inodoro. El episodio «Dale tu pelo al indio» posee, además, otros elementos grotescos dignos de mención.

En primer lugar, la máscara —en este caso, peluca— grotesca de un cacique que quiere disimular un cruel padecimiento para alguien de su estirpe: la alopecia. Para evitar las burlas de su tribu, el cacique Lloriqueo (personaje secundario habitual de la historieta) utiliza un gato montés vivo para cubrirse la calva. Es evidente que no es su pelo, por lo que hay contradicción y ridiculez en su actitud inicialmente normal.

En segundo lugar, la irrupción de lo animal en Mendieta. El lector está habituado a su humanización, por lo que el comportamiento instintivo (la atávica aversión entre perros y gatos) suele funcionar como un elemento desconcertante. En las primeras tres viñetas, el locuaz perro solo se limita a gruñir. Fontanarrosa [1998: 488]:



Se aclara el malentendido y el cacique le pide a Inodoro que le done un poco de su pelo, para hacerse un injerto. La animalización en este caso se presenta como elogio: «¡A su pelambre se la envidiaría una nutria!». Inodoro accede, y con generosidad se corta un poco de pelo del sector más tranquilo. Mendieta ha recobrado su civismo y ya no gruñe. A través de la cultura popular acompaña el operativo con una canción levemente modificada³⁶.



³⁶ Se trata de «Canción para mi América» (1973) de Daniel Viglietti, uno de cuyos versos «dale tu mano al indio» Mendieta sustituye por «dale tu pelo al indio».



En el remate se confirma la monstruosidad del pelo de Inodoro que el lector ya intuía por las múltiples referencias. Un cabello rabioso que persigue la huida despavorida de unos indios (que tradicionalmente sembraban el pánico con la ferocidad de sus malones).

La vida independiente del pelo de Inodoro coincide con los enunciados de Bajtin [1987: 285] a propósito del cuerpo grotesco: «...el rol esencial es atribuido en el cuerpo grotesco a las partes y lados por donde él se desborda, rebasa sus propios límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo».

En este sentido, hay una conexión con las fiestas del carnaval y el grotesco bufo a través de la inversión o «el mundo al revés». Se puede apreciar desde dos puntos de vista: por un lado, la noción de «cazador cazado», siendo los indios los que habitualmente infundían miedo en los criollos³⁷. Por el otro lado, en el ámbito medicinal de los trasplantes, suele ser el organismo receptor el que «acepta» o «rechaza» al órgano nuevo. Sin embargo, aquí es el mechón de pelo el que, no solo rechaza, sino que ataca al individuo que pretendía recibirlo.

Fontanarrosa es consciente de la diversidad que hace falta para no agotar un recurso humorístico, por lo que en la historieta mantiene un anclaje en su propia «normalidad». Los elementos disparatados respetan la lógica interna en pos de la verosimilitud y se presentan dosificados, por lo que son más destacables cuando aparecen. Se puede afirmar que el pelo de Inodoro habitualmente tiene un comportamiento manso.

³⁷ Aún teniendo en cuenta que la perspectiva de la colonización era parcializada y reprochable, es innegable que el comportamiento de los aborígenes en los malones era, como poco, intimidatorio. La literatura gauchesca estiliza dichos temores.

2.4.1.3. Degradaciones extremas: decrepitud y extravío de la épica

A medida que pasan los años, Inodoro se sumerge en una ruina física que acepta con menos estoicismo que impotencia. Se empequeñece, pierde habilidades y voluntad. Se convierte en un gaucho frágil y raquíto.

El físico deteriorado se refleja en lo gráfico, pero también se hace palpable en lo verbal. Ya sea en la sinceridad inhumana de sus seres queridos o bien la maledicencia de sus vecinos:

- ◆ **EULOGIA.**- (*Hablando de un murciélago.*): ¡Tuitos los desprecian porque son peludos, enclenques y repulsivos! ¡Es su mismo caso, Pereyra! Fontanarrosa [1998: 524].
- ◆ **VECINO.**- (*En contraste con la exagerada buena imagen que Inodoro tiene de sí mismo.*) Se dice que le robó el poncho a un mamáu [borracho], que le contagió la sarna al Mendieta, que lo vieron pasar, de noche, con los labios pintáus y alpargatas de taco alto. (...) Que se orina en el catre, que la Eulogia no es su mujer sino su tío... Fontanarrosa [1998: 523].

La épica ha quedado atrás. Su recuerdo vive en las fanfarronadas de Inodoro, que nunca lo llevan a buen puerto. Las históricas batallas son impensables. Ya no debe enfrentar a asesinos, demonios y basiliscos. En el menguado presente le basta con retraer su ingenuidad ante la mofa de los loros y los indios, o lidiar con problemas domésticos cuando se produce una rebelión en la granja³⁸.

Esta decadencia hiperbólica estará más ligada a situaciones absurdas. En «Tres veces, en cruz» el raquitismo exagerado habilita a Inodoro para la ingravidez. El gaucho sufre un espantoso dolor de muelas. El padecimiento es inmenso y su reacción desproporcionada. Con una arcaica arma de fuego intenta dispararse directamente en la muela, pero su mujer y su perro alcanzan a evitarlo. Fontanarrosa [1998: 472]:

³⁸ Muletilla esporádica de Mendieta y referencia literaria a la obra de George Orwell.



Entonces, apelando a una delirante picardía criolla, decide atar la muela a la bala, para poder extraerla de un disparo. Un error de cálculo, el no tener en cuenta su propia escualidez, provoca un hecho inaudito.



Grotesco y absurdo comulgan en la liviandad exagerada que desafía la gravedad — y que remite a la ingravidez del grotesco—. Pero también hay desatino en la reacción de Eulogia con su «respuesta salvajemente inadecuada». Una vez más (como cuando regaña a Inodoro en medio de la posesión demoníaca por comerse una cuchara), no la vemos anonadarse ante un hecho estrambótico, sino que hace una interpretación realista y cruda a partir de sus celos (tan desmedidos como justificados) y piensa que es otra estrategia de Inodoro para consumir una infidelidad.

2.4.2. Referencias sexuales esperpénticas

2.4.2.1. Inodoro, seductor fracasado

La mala suerte con las mujeres es uno de los atributos que definen la naturaleza de antihéroe de Inodoro Pereyra. Ya en la tercera etapa, Inodoro afirmará, a medio camino entre la reflexión y el lamento: «Mendieta... Uno se deslumbra con la mujer linda... Se asombra con la inteligente... Y se queda con la que le da pelota»³⁹ Fontanarrosa [2014: s/n⁴⁰]. En su infausto historial amoroso figuran:

- El desprecio de mujeres inalcanzables.
- La indiferencia de las mujeres atractivas.
- La vertiginosa deformación de su propia mujer.
- La imposibilidad de concretar una conquista amorosa, a causa de un equívoco o un elemento insólito.
- La cruel paradoja de obtener un éxito rotundo (y nunca deseado) con las menos agraciadas.
- El extravagante (y nunca consumado) éxito con hembras de otras especies, como una vaca o una pata.

El sufrir la persecución de las feas es un argumento que brinda la oportunidad de introducir numerosos elementos grotescos. En el sexto episodio de «Una espina en el corazón» Inodoro y Mendieta ofrecen una serenata a una perra de la que Mendieta está enamorado. La historieta todavía se presenta en el formato de continuidad. Mendieta no conseguirá los favores de su enamorada, pero Inodoro, sin pretenderlo, se verá apresado por las dueñas de la perra. Fontanarrosa [1998: 230-231]:



³⁹ «Dar pelota» = «Hacer caso».

⁴⁰ En la edición, las páginas no están numeradas, pero el fragmento pertenece al remate del episodio «El mate del estribo».



Las mujeres son presentadas desde una estética de la fealdad y con sadismo enajenado. Son cosificadas, se refiere de manera exagerada y despectiva a su edad, aspecto y tamaño. En su empeño desmedido por hacerse con Inodoro, están a punto de descuartizarlo⁴¹.

2.4.2.2. Eulogia enamoradiza

El interés de Eulogia por el sexo opuesto apenas se deja entrever con sutiles observaciones en la primera mitad de la publicación. El Increíble Hulk se le antoja «verde esperanza y tranquilo como agua e' pozo». Ante la posibilidad de que un actor

⁴¹ El episodio contiene una referencia histórica: Tupac-Amarú II, caudillo indígena líder de una revolución anticolonialista, fue ejecutado por orden de Carlos III, primeramente torturado a través del desmembramiento.

reconocido⁴² se haya metido en el rancho, se preocupa por lo desaliñada que está: « ¡El Renán! Y yo en batón...». Cuando un brasileño quiere besar (sin éxito) a Inodoro y se marcha, ella, mirando hacia donde se fue, manifiesta «Estaba lindo el negrito».

De lleno en la tercera etapa, Eulogia se vuelve un poco más descarada. Se emociona si Batman se queda a vivir en el rancho (mientras Inodoro y Mendieta creen que solo se trata de un murciélago fisicoculturista). Tampoco disimula su voluntad de marcharse con un desconocido. En «Un abrazo simbólico», todo el episodio juega con el doble sentido. El tema de fondo son las privatizaciones de las empresas estatales en Argentina, que a principios de la década de 1990 proliferaban. Un funcionario acude al rancho con la intención de gestionar la privatización de Eulogia; Inodoro, indignado, se lo comunica a su mujer. Fontanarrosa [1998: 548]:

INODORO.- Eulogia... Cualquier día aparece un yanqui alto, grandote, rubio, de ojos celestes, jediendo a perfume, prietendiendo hacerla a usted más eficiente.

EULOGIA.- (*Con entusiasmo mal disimulado.*) Y güeno, Pereyra... Si es pa bien... ¿Tardará mucho?

INODORO.- (*A Mendieta, mientras se marchan.*) No la vi muy apenada.

MENDIETA.- Finge. Pa no priocuparlo, don Inodoro.

En esa misma línea, más adelante se entregará voluntariamente como cautiva a los indios, gracias a la mediación del guapo y «cautivador» Catriel⁴³. Por otro lado, las referencias a su promiscuidad (previas a su emparejamiento con Inodoro) comienzan a ser exageradas o extravagantes:

♦ **INODORO.-** (...) Eulogia también tiene su historia. Una vez me dijo que estaba de novia con un tal Santiago. Y resultó ser Santiago del Estero. Estuvo de novia con tuito el pueblo. Fontanarrosa [1998: 635].

♦ **EULOGIA.-** Me hubiera juntáu con mi primer novio. Mi Príncipe Azul.

INODORO.- (*Celoso*) ¿Era güen mozo?

EULOGIA.- No. Era asmático. Cuando le faltaba el aire se ponía azul, el desdicháu. Fontanarrosa [2001: 58]

Los indios la piropean y ella disfruta sin reparos aún en presencia de Inodoro. Fontanarrosa [1998: 497]:

⁴² Se refiere a Sergio Renán, actor y director que en 1979 realizó una excelente y recordada versión de *Drácula* en teatro. En «La llegada del Conde» Fontanarrosa [1998: 274], un murciélago se mete en el rancho y ellos suponen que se trata de dicho actor.

⁴³ Nombre del galán criado por los indios en una telenovela de gran éxito en Argentina: *Más allá del horizonte* (1994).



Y casi en el final de la publicación⁴⁴, hay un episodio en donde Eulogia enseña una concupiscencia desenfadada y una tendencia —correspondida— hacia la zoofilia. El éxito de su actitud seductora evidencia la contradicción entre la imagen que tiene de sí misma y la fealdad del dibujo.



⁴⁴ El episodio está publicado originalmente en la revista dominical *Viva*, de *Clarín*, entre los años 2005 y 2006.



2.4.2.3. Mirna, la comehuincas

El apogeo de lo grotesco se produce en el episodio «Cane Sutra»⁴⁵. Desde el grotesco realista bajtiniano⁴⁶ —con su degradación, sus formas carnales y su predominio de lo bajo corporal hiperbolizado— hasta el abismo de lo humano en una fealdad atroz, nocturna y peligrosa.

Ubicado en la segunda etapa de la historieta, fue publicado originalmente en la revista *Siete Días*. Inodoro se encuentra en las tolдерías⁴⁷ ranqueles junto a Mendieta, ambos cansados de ser perseguidos por la justicia. Para permitir su estancia, los indios les exigen superar una serie de pruebas⁴⁸.

La «última y decisiva prueba» consiste en complacer sexualmente a la horripilante y gigantesca nieta del cacique, que está ardiente de deseo. Inodoro trata de huir, pero los demás indios lo obligan, a punta de lanza, a superar la prueba. Inodoro, con heroica resignación, deberá acceder.

⁴⁵ Fontanarrosa [1998: 129-130].

⁴⁶ Especialmente, cuando se refiere a las características del grotesco realista en el siglo XX Bajtin [1987: 47] quien, a su vez, lo equipara al grotesco satírico que propone Kayser.

⁴⁷ De la misma manera que Martín Fierro, uno de sus principales referentes literarios de esa etapa, se había retirado con su amigo Cruz a las tolдерías, huyendo de la autoridad.

⁴⁸ Primero Inodoro se somete a la prueba del loncoteo (derribar al rival cogiéndolo del pelo); luego deben asistir a un indio borracho; más tarde curar a la horripilante hija del cacique (aquella de la que no se sabía «si era una sonrisa o una autopsia»); a continuación arreglan un mate estropeado y finalmente tratan de cocinarles (sin éxito) un manjar a los indios.



A nivel narrativo, para que la peripecia sea más impactante, hay estrategia en la actitud petulante de Inodoro cuando el cacique le dice que ha tenido suerte. El cacique también induce a la confusión al referirse a su descomunal nieta como «nietita», lo que hace suponer al gaucha que la última prueba consiste en leer un cuento infantil a una niña.



La nieta del cacique es conocida como «Mirna, la salvaje» o bien como «la temida Comehuincas⁴⁹ de Salinas Grandes». En una entrevista posterior, su autor la describiría como «una salvaje, voluptuosa que lo supera [al gaucho] en kilaje, malicia y alcance de brazos» Braceli [1992: 66].

El dibujo de la mujer excede los límites de la viñeta, es decir de la ficción. De veinticuatro cuadritos que tiene el episodio, ella solo se muestra en tres (y solo en uno de cuerpo entero) pero a su fealdad perentoria⁵⁰ le bastan esas tres apariciones para impregnar todo el episodio, incluso el siguiente. La impresión de su imagen tiene efecto residual.

Mientras que la nietita se desparrama más allá de los lindes del cuadrito, Inodoro está tan intimidado que le sobra espacio por arriba mientras entierra sus pies en la viñeta inferior, como si el peso de la situación lo apabullara.

El precepto del mundo al revés atenta contra la fortuna amorosa del gaucho. Lo normal sería que la nietita del cacique fuese una joven apuesta y deseable, pero en cambio, es horrorosa y enorme. De la misma manera, hay contradicción y ridiculez en la actitud de Inodoro, mujeriego por antonomasia, que se resiste al acoso de —objetivamente— una mujer desnuda y ávida de sexo.

El aspecto exuberante y terrorífico de la nietita la instala en lo que Bajtin [1987: 23] denominaba realismo grotesco: «*el principio de la vida material y corporal*⁵¹: imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes exageradas e hipertrofiadas».

Asimismo, hay un deliberado contraste entre el diminutivo “nietita” y la imagen de Mirna que lleva al gaucho a verificar —desesperadamente— que no haya un equívoco. Mirna juega con la polisemia pero ratifica la turbadora situación. «Cautiva» era la denominación que recibían las mujeres criollas que eran secuestradas por los

⁴⁹ Fontanarrosa [1998: 131] «Huinca» proviene del mapuche y era la palabra que utilizaban estos indígenas para nombrar a los conquistadores españoles y luego a los criollos en general. «Comehuincas» entonces, puede traducirse como «devora hombres blancos».

⁵⁰ Tanto en el aspecto de Mirna, como en las numerosas cosificaciones y animalizaciones de Eulogia, Inodoro y Mendieta, se cumple la «clave esencial del ámbito grotesco» a la que se refiere Bravo Rozas [2013: 81] que «radica en la crueldad con que se trata a los protagonistas de las historias: el cuerpo se deforma o se degrada y continuamente se deshumaniza, bien adoptando rasgos animales o convirtiéndose en máquinas o marionetas. (...) Por consiguiente, la risa que emana de lo grotesco se llena siempre de amargura, se alía con el horror y distancia al lector, sin embargo, sigue provocando placer».

⁵¹ Cursivas del autor.

indios en lo malones y luego retenidas en las tolderías. Pero ella también utiliza el sentido metafórico y sexual del término.

Inodoro aunque amedrentado, no pierde sus habilidades lingüísticas y devuelve el embate verbal con otra polisemia. De «prueba de amor» se muda a «prueba de magia» con la que se pretende escapar.

El (in)feliz encuentro engloba una disyuntiva más profunda. Por una vez a Inodoro (que había sido tildado de «bárbaro» por Borges) le toca ser la civilización. Y más aún, en el fondo se trata de una cita —medio a ciegas— del hombre y la naturaleza. Mirna representa a un territorio hostil, indomesticable que exige la savia de Inodoro.

La nietita como la naturaleza salvaje, indómita. Inodoro como representante de la fragilidad humana ante la naturaleza. Por otra parte, hay antítesis y contradicción (recursos carnales) con respecto a los tópicos masculino-femenino, tanto físicos como psicológicos.

El episodio también admite la lectura de lo grotesco como «cómic absoluto» que a la que se refería Baudelaire [1988]. La risa como expresión de superioridad del hombre sobre la naturaleza. Con esta versión de la mujer indígena se desmitifica el matriarcado, las diosas de la fertilidad, la *Pachamama*, la Madre Tierra a la que los pueblos aborígenes rendían culto. Aquí la divinidad no provee, sino que somete. No alimenta, sino que absorbe energía vital.

Lo «alto» y lo «bajo» del realismo grotesco bajtiniano y su degradación de lo sublime se vislumbra en la singular pareja. Ella está echada, desparramada en el suelo. El gaucho está en pie —aunque empedecido—. Ella es el principio de absorción, la degradación bajtiniana de la tierra como vientre y tumba. Pero también es la última prueba a superar, y de ahí su ambivalencia.

Mirna representa la «inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento (...) la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo» Bajtin [1987: 23]. En ella debe sepultarse el gaucho para poder iniciar una nueva vida en las tolderías.

Cabe matizar que aquí el sentido de «alto» y «bajo» no es estrictamente topográfico (cielo-tierra) o corporal (cabeza-órganos genitales/vientre/trasero), tal como expone Bajtin, sino que se desplaza hacia lo alegórico. Por un lado, el choque de culturas y por el otro, la oposición de una libido desatada e insaciable versus el instinto de supervivencia (refugiado tras unos remilgos estéticos).



Mirna, la salvaje, con su inquietante epíteto de «comehuincas», fija la atención en la boca que devora. En el grotesco bajtiniano se hace hincapié en la boca, como la parte más destacada del cuerpo, que generalmente se muestra abierta, enseñando los dientes y simula un «abismo corporal abierto y engullente» Bajtin [1987: 285].

La monstruosidad bucal que señala Bajtin también contiene la ambivalencia. Por un lado la capacidad bestial de devorar enormes animales y por el otro, el poder de la palabra para expresar el pensamiento. Asimismo, resalta la consecuente comicidad: «una marcada exageración de la boca es uno de los medios tradicionales más empleados para diseñar la fisonomía cómica» Bajtin [1987: 292] en máscaras y fantoches festivos.

Los pies de Inodoro inmersos en el —nunca mejor dicho— bocadillo de Mirna son premonitorios: dejan entrever que el gaucho terminará en las fauces de la indígena.



La verosimilitud exige que el gaucho no tenga más opciones que satisfacer la voracidad infinita de la nietita. Una multitud de indios armados se aseguran de cumplir

el mandato. Hasta ese momento, se lo había visto evadirse de situaciones intrincadas. Fontanarrosa socorría a su gaucho con haciendo uso del *deus ex machina*. Pero en esta ocasión no lo salva sino que lo enfrenta a la adversidad de lleno, sin contemplaciones.

La ambivalencia bajtiniana de la boca es la que define a los personajes a partir de este momento. La boca de Mirna es el deseo, el apetito sexual desenfrenado; mientras que en la boca de Inodoro se condensan algunas facetas del lenguaje. La prosa inicial, los juegos lingüísticos como vía de escape (la polisemia de «prueba»: de amor o de magia que, a su vez, funcionan como eufemismos de coito y huida, respectivamente) y, finalmente, la lírica.



El último brote de hilaridad antes de adentrarse en la poesía es un juego de palabras. Paronomasia con referencia cultural exótica, cuando Mendieta ofrece el “Cane Sutra”, aludiendo —y animalizando— al antiguo texto hindú *Kama sutra*.

El romance impregna con su tempo la situación y el rostro de Inodoro Pereyra. Su expresión es de resignación contenida. De mártir abnegado que acata el reclamo de las divinidades paganas y monstruosas.



El lamento del Inodoro se hace coral, en su propia voz, en la del narrador y la de Mendieta. Polifonía para adentrarse en lo épico, cuando Inodoro asume su destino y se encamina hacia la batalla, reflexionando sobre un inevitable final lleno de padecimientos. Se trata del clásico motivo «la noche que precede a la batalla», aunque al regir el prisma del mundo al revés, se trata del día antes de la gran batalla sexual y nocturnal⁵².

Lo grotesco late en el contraste de la delicadeza intrínseca del verso y la obscena situación planteada. Sin embargo, la elección expresiva no resulta artificiosa. El verso está en función del contenido, como proponía Hugo [2009]. El autor tiene la voluntad de recrear un ambiente épico, así como el lirismo que invade al hombre que se enfrenta a los hados.

Asimismo, estas viñetas retratan la transferencia de lo elevado, espiritual y abstracto al plano material y corporal. Los octosílabos instituyen a Inodoro como lo «alto» bajtiniano. Lo etéreo que se ofrenda a la tierra sedienta. «Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de

⁵² En el siguiente episodio se aclara que la «batalla» dura hasta que amanece. La información se ofrece a través del narrador y la intertextualidad. En una exclamación de Mendieta se cita el verso central de la canción *Insomnio* (1927) «Pucha que son largas las noches de invierno», famoso por ser interpretado por Carlos Gardel, con música de Américo Chiriff y Letra de José Alonso y Trelles. Este verso también es utilizado en otras ocasiones por los protagonistas.

absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior» Bajtin [1987: 23].

En las aventuras de «Encuentro con “El León de Francia”»⁵³, Inodoro se empeña en conseguir el favor amoroso de una atractiva forastera. La analogía de lo bélico y sus tácticas se emplea con elegancia y él se comporta como un oficial de alto rango que diseña el plan de ataque, es decir, la parte más intelectual y aséptica de la guerra. En esta ocasión el gaucho no es más que un soldado raso, carne de cañón sumergida en unas viñetas que rezuman morbosidad, zozobra y fluidos corporales.

Por más cosificaciones que se apliquen sobre Mirna, «mole de carne»; «negra trinchera» y pechos con «artillería traicionera», es imposible quitarle su naturaleza orgánica, salvaje y antropófaga. En ella se manifiesta lo grotesco abismal, lo perturbador. Incluso, algo de sublime hay en la nieta del cacique, como síntesis de la naturaleza indómita que genera terror en Inodoro. Lo hace sentirse un ínfimo mortal ante su potencial destructivo y su oscuridad. El gaucho sufre el vértigo ante la enorme dificultad que representa satisfacerla.

El sentimiento de lo sublime implica miedo. En el cuadrado del primer vistazo se muestra a Inodoro conmovido, hundido en los límites de la viñeta, sudando, achicado ante esa anatomía hercúlea. Pero la clave para distinguir lo sublime de lo grotesco abismal en esta encrucijada es que el gaucho no está mirando hacia arriba, hacia lo sobrehumano, sino que mira hacia abajo, donde ella está desparramada, como un abismo terrorífico y nocturno.

Se le escatima al lector una última visión de Mirna. Una vez adentro de la tienda, solo se oye un imperativo de ella y la postrera respuesta de Inodoro, dedicada más a los lectores que a la nieta del cacique. Para rematar la fase lírica, Fontanarrosa apela a la intertextualidad y pone en boca de su gaucho los dos últimos versos de la milonga *El payador perseguido* [1973] de Atahualpa Yupanqui.

La muletilla «que lo parió» de Mendieta es un contraste que confirma el fin de la poesía y el retorno a lo soez. Un contraste que, además, puede considerarse toda una declaración de principios. Al momento de la publicación del episodio, entre 1976 y 1977, cuando la dictadura ejercía una fuerte censura, «que lo parió» ni siquiera es un eufemismo, es solo una exclamación mutilada que explicita la omisión de «la puta».

⁵³ Fontanarrosa [1998: 197-216].

2.4.3. Tragicomedia

En el día a día, Inodoro, su mujer y su perro, deben enfrentar pequeñas catástrofes y colosales percances. La actitud con que enfrentan estas peripecias determina la naturaleza tragicómica de la tira. Se los puede ver transitando con exagerado dramatismo problemas ínfimos o, por el contrario, exhibiendo de manera insensible sus peores miserias. «Lo grotesco implica una visión de la vida en donde ésta ni es totalmente trágica ni enteramente cómica. La vida es la integración de ambas cosas sin la posibilidad de separar la una de la otra» Aguilú de Murphy [1989: 108].

En ocasiones Inodoro utiliza el apóstrofe como medio de reflexión sobre sus desgracias. «**INODORO.**- ¡Tata! ¿Por qué me enseñaste tanta dinidá, canejo?» Fontanarrosa [1998: 35]. Es una manera de teatralizar su propio dolor.

Los personajes tragicómicos son infrahumanos⁵⁴, marionetas que se mueven entre el distanciamiento y el abismo. Inodoro puede ver su rancho arrasado por un malón en un episodio y tener su casa intacta en el siguiente, pero también puede mirar a la cara al lector y soltar una dolorosa y certera reflexión sobre la debacle social que asola al país. Es en este punto en donde grotesco y humorismo se congregan en la tira de Fontanarrosa.

En el realismo grotesco de *Inodoro Pereyra*, la sensación de extrañeza sigue presente al indagar sobre la imprecisión del límite entre lo real e irreal. Algunos ejemplos parten desde la propia psicología de Inodoro que, en su mentalidad fanfarrona, a veces utiliza la mentira como estrategia de supervivencia (de sí mismo o de su dignidad).

No obstante, los límites imprecisos a veces parten de las situaciones. Por un lado, con la irrupción de los elementos disparatados y por el otro, con el recurso del teatro dentro del teatro, más precisamente, la ficción teatral dentro de la historieta.

Ya se han comentado dos ejemplos de este mecanismo surgido a finales del Renacimiento. Uno puntual, el pequeño retablo que desencadena el descenso de Inodoro a los infiernos. El otro, a lo largo de toda la aventura titulada «Encuentro con “El León de Francia”» en donde hay una constante tensión entre lo real e irreal, la incertidumbre entre lo aparente y lo verdadero.

⁵⁴ En el sentido que les asignaba Valle-Inclán, comentado en MATICES DEL HUMOR NEGRO.

El recurso de la metahistorieta presente en *Inodoro Pereyra* también funciona como contradicción entre ficción y realidad. A través de la ruptura del pacto de convicción entre autor y lector, se pone en evidencia la naturaleza ficcional de los personajes, cuestionando así también sus sentimientos. Fontanarrosa [1998: 114]:



El tomo número 8 de las compilaciones se estrena con «“El Pinino” Poema» que, en primer lugar, parte de una parodia⁵⁵.

En este episodio⁵⁶ en particular, se hace explícita la admiración de Fontanarrosa hacia el modelo parodiado y su autor; un lema —apoyado verticalmente sobre el último cuadrito— avisa: «con respetuosas disculpas a Osiris Rodríguez Castillo».

El carácter recitado lo sitúa en la tragicomedia. Inodoro está representando, está declamando un poema. Lo deja claro al principio, en el título del episodio y al final, donde se inclina levemente ante el supuesto aplauso del público. La naturaleza teatral y la emoción hiperbolizada, entonces, lo ubican en el esperpento. Fontanarrosa [1998: 269]:

⁵⁵ Se trata de una referencia literaria. Está basado en *Romance del Malevo*, de Osiris Rodríguez Castillo (1925-1996). Investigador, compositor, cantante, lutier, etc. folclórico uruguayo. El poema original relata la vida de un gaucho que tuvo que matar a su leal perro, porque había contraído la rabia.

⁵⁶ También ha sido analizado por Palacios [2014a], aunque desde el punto de vista de la intertextualidad, haciendo un estudio comparativo con el texto original parodiado.



El humor gráfico se hace patente y retrata la emoción exagerada en los trazos del dibujo: las venas del cuello marcadas, las lágrimas, el temblequeo de Inodoro, los ojos desorbitados e inyectados en sangre, la virtuosa gestualidad de las manos.

Asimismo, este episodio se destaca por la multiplicidad de elementos grotescos. El gallo enano sufre varias transformaciones desde el punto de vista del protagonista, que en su actitud ve un tigre y en su aspecto un plumero (otra vez, cosificación y contraste degradante característico del ámbito más bufo del grotesco). Al comienzo de esa misma viñeta hay una descripción manierista para retratar la furia del gallo enano: «La cresta: una ‘yamarada’⁵⁷. En los ojos: dos braseros». Finalmente, el gallo acabará transformándose en comida, por lo que hay una degradación del difunto querido y la muerte en general:



⁵⁷ Como es habitual en toda la historieta, hay una reproducción fonética rural —de intención paródica— que trasgrede las reglas ortográficas al sustituir la «ll» por la «y».

La noción de ingerir, de comerse a los seres queridos es la clave de la tragedia en este episodio. El gallo se enajena al ver el «asesinato» de sus potenciales hijos. La mujer los cocina para hacer licor de huevo, un detalle frívolo que acrecienta la crueldad. Probablemente habría una justificación moral si los matara para saciar el hambre, pero los «niños» (así los equipara Inodoro, justificando a su amigo gallo) mueren para satisfacer un placer culturalmente relacionado con el vicio, es decir, con algo negativo, reprobable y, sobre todo, prescindible y superfluo.

El gallo enano también será cocinado y comido finalmente, aunque en este caso podría justificarse aduciendo una cultura del aprovechamiento. Y en otro nivel de lectura, el grotesco abismal surge en la ironía autor-lector, con el pensamiento reconfortante del protagonista que cree que el gallo enano lo exime desde el más allá.

En el ámbito de lo tenebroso se encuentra también la prosopopeya con peligrosidad del gallo enano. En la introducción del poema, se lo describe de manera amable y simpática, desde que era una cría hasta que se fue a vivir al rancho, que defendía con lealtad:

INODORO.- (*Interpretando a Rosendo, el protagonista del poema.*) No yegaba a levantar más que una palma del suelo. Lindo porte, güena voz, elegante y pico fino. (...) De poyito, en los corrales. Endijpué tomó confianza (...) y se aquerenció en el rancho. (...) Prolijo y habelidoso pa los quehaceres domésticos.

Esta presentación es una estrategia narrativa para fortalecer el contraste de la reacción iracunda del gallo enano que ataca a sus amos y amigos. La rabia desplaza a la simpatía para sorpresa y horror del protagonista y su mujer.

Por último, la manera de morir del gallo es un referente directo a lo demoníaco. Cae en un recipiente donde el agua «era un infierno».

2.5. El barrunto de lo abismal

El carnaval puede ser un punto de encuentro entre el grotesco bufo y el nocturnal. Bajtin [1987: 42] propone reflexionar sobre «el tratamiento de la figura del demonio para distinguir claramente las diferencias entre los dos grotescos» por un lado el medieval, en donde el diablo es cómicamente degradado y encarna múltiples figuras

carnavalescas; por el otro, el grotesco romántico, que abre la puerta al tono siniestro, sórdido y macabro, donde «el diablo encarna el espanto, la melancolía, la tragedia. La risa infernal se vuelve sombría y maligna».

Kayser [2010: 310-315], que también diferencia el grotesco satírico del fantástico, defiende que el grotesco encontró su concepción definitiva, plena y abismal en el Romanticismo. Fija la atención en el mundo enajenado por el grotesco que genera desconfianza y pone en duda la posibilidad de vivir en él; «...no se corresponde con el grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida (...) Desde el “abismo” trepan las bestias apocalípticas, los demonios entran en nuestro mundo cotidiano». La naturaleza de estas bestias es metafórica y «la realización de lo grotesco supone el intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoníacas de nuestro mundo».

2.5.1. Entre el horror y lo risible

El bestiario fantástico tiene su lugar en la tira, sobre todo en las dos primeras etapas. Las referencias a creencias populares sobre lo paranormal siempre están degradadas por la comicidad. En hibridez con la parodia, lo monstruoso desmitificado pierde su capacidad aterradora.

En «Ocultas razones»⁵⁸ se presenta por fin el basilisco que había sido anticipado como terrorífico en los episodios anteriores. Tiene secuestrado a Mendieta, Inodoro debe combatir con el ser mitológico para liberar a su amigo y el estremecimiento se devalúa con la imagen infantilizada de la bestia. Asimismo el momento de su muerte le quita cualquier rasgo espeluznante. Fontanarrosa [1998: 76]:



⁵⁸ Fontanarrosa [1998: 74-76].

La licantropía es una de las leyendas rurales más extendidas y así lo refleja también la historieta. Pero los hombres lobo también son carne de degradación y se presentan en su versión domesticada: los emperrados.

El primer lobisón que aparece es Independencio Funes⁵⁹, un amigo de Inodoro. El comisario, que requiere la ayuda del gaucho para atraparlo, para expresar su condición paranormal, afirma que «se emperra». Este eufemismo —habitual en las zonas rurales— arrastra la licantropía y su condición monstruosa a lo cotidiano. Independencio Funes se emperra esa noche, pero para que Inodoro no lo arreste, se convierte en perro de policía.

El siguiente lobisón que aparece es Mendieta⁶⁰. Lo horroroso se transmuta en tristeza a través del absurdo, porque el perro explica cómo un eclipse transformó su condición licantrópica para siempre, reduciéndolo a perro doméstico. Ya no es humano ni monstruo. Pero puede hablar y reflexionar sobre su propia condición. En uno de sus primeros parlamentos afirma: «Si el hombre se güelve malo, al hombre lo yaman perro»⁶¹.

La licantropía fallida, devaluada y canina prolifera en la primera etapa. El lobisón Cristóbal Reinoso Luna se confunde un cometa con la luna llena y su cola adquiere un aspecto caricaturesco que lo asemeja al astro⁶². Ya en la tercera etapa, lo cómico absurdo erradica cualquier signo de monstruosidad (durante un baile, un hombre lobo se roba la comida, muerde al médico, orina las botas del comisario y le quiere birlar una novia a Mendieta)⁶³.

Otro ejemplo de licantropía desmitificada aparece en «Un feo vicio», un primo de Inodoro le pide ayuda, porque quiere dejar de emperrarse. El gaucho se solidariza y lo alberga en su rancho. Para distraerlo, decide cantarle una canción. Fontanarrosa [1998: 436].

⁵⁹ «El lobisón» Fontanarrosa [1998: 27].

⁶⁰ «Toda la verdad sobre el Mendieta» Fontanarrosa [1998: 29].

⁶¹ Otra referencia al cancionero popular, se trata de los primeros versos de *Milonga para mi perro*, de Horario Guarany.

⁶² «Pucha que son largas las noches de invierno» Fontanarrosa [1998: 41].

⁶³ «La pomerania de los Ochoa» Fontanarrosa [1998: 592].



La historieta se mueve en la comarca del mundo al revés, es decir, de las inversiones y del cuestionamiento del orden establecido. Es por eso que, así como los hombres lobo no aterran, una oveja puede comportarse como un verdadero e hiperbolizado monstruo. En «Una fiera» unos paisanos se refugian en el gaucho de Inodoro. La oveja a la que estaban esquilando se rebela y los persigue enfurecida más de 1.500 kilómetros. Consiguen distraerla con una vieja prenda de vestir de Eulogia. Fontanarrosa [1998: 312]:



Lo cierto es que en *Inodoro Pereyra*, La Muerte, El diablo y las criaturas nocturnales en general se presentan siempre desde la degradación cómica. Están estrechamente vinculadas con el grotesco medieval al que se refiere Bajtin. Sin embargo, en la primera etapa de la historieta por momentos se respira una atmósfera inquietante donde asoma lo monstruoso y lo fúnebre.

Sobre todo en sus inicios, está inmersa en un entorno espectral en donde los protagonistas —mientras realizan sus labores cotidianas— conviven con hombres lobo, luces malas, leyendas rurales de aparecidos, asesinos sanguinarios, demonios y La Muerte.

Un episodio sustancialmente taciturno es «Zamba del Ángel»⁶⁴, en el que Inodoro asiste al velorio de un niño al que confunde con un amigo. La hibridez del humor negro con el juego de palabras tambalea al lector entre el despeñadero del equívoco y el abismo de lo mortuario.

Inodoro se encuentra con el velorio y se lamenta de no haber llevado a Eulogia, para que hiciera de llorona⁶⁵. Se produce entonces un equívoco por polisemia, enmarcado en humor negro con bestialidad. Fontanarrosa [1998: 52]:

VIEJA.- ¿Es yorona?

INODORO.- No. Pero la hago ricordar cosas tristes. Cuando se le murió el tata de dirrame cerebral, por ejemplo. Se le dirramaron tres toneladas de maíz al pobrecito.

El episodio sigue e Inodoro acude a ver al muerto. Se sorprende por el pequeño tamaño del cadáver, comienza a despedirse de su amigo, con unas reflexiones sobre la enfermedad y la degradación del humano frente a la muerte. Entonces la vieja lo interrumpe y le aclara que es el velorio de un niño, el hijo de una vecina, que también se llama «Ángel».

En el remate, la reflexión final de Inodoro, otra vez se entrelaza el humor negro con el juego de palabras, en este caso el desplazamiento de lo literario a lo metafórico. Relativo al tamaño del cadáver y al temor o cobardía frente a la muerte, que, por cierto, está referida a través de un eufemismo degradante. Fontanarrosa [1998: 52]:

INODORO.- Pucha con las confusiones. Ya me parecía quel Barragán no era de achicarse tanto frente a la huesuda.

Las fantasmagorías y los ambientes nocturnos prácticamente desaparecen en la tercera etapa⁶⁶.

La característica principal de lo grotesco abismal tiene que ver con lo paradójico. Con el diálogo, juego o duelo entre lo ridículo y lo siniestro, como analogía de la

⁶⁴ Fontanarrosa [1998: 52].

⁶⁵ Plañidera.

⁶⁶ El fondo cubierto completamente de negro vuelve a aparecer en «La inmensa dimensión de la pequeñez humana» Fontanarrosa [1998: 422] en la que un marciano desmitificado se les aparece a Inodoro y Mendieta.

existencia humana. «Lo grotesco es abismal en el sentido de que a ese nivel los personajes se convierten en marionetas y viceversa» Aguilú de Murphy [1989: 108].

La fragilidad humana, el hombre ante la muerte, el pesimismo y la angustia vital se entronca con el humorismo triste o amargo planteado en el capítulo MATICES DEL HUMOR NEGRO.

Otro de los episodios emblemáticos que retrata el ambiente espectral es *La Telesita*, Fontanarrosa [1998: 37]⁶⁷, en donde un alma en pena invita a bailar a Inodoro, en un ambiente nocturno y lúgubre:



Se trata de la referencia cultural parodiada, a una chacarera⁶⁸ homónima, del conjunto de música folclórica argentina «Los Carabajal». Asimismo, la canción se refiere a una leyenda del folclore de la provincia argentina Santiago del Estero. La Telesita era una joven a la que le gustaba bailar y murió trágicamente quemada. Se le atribuyeron milagros y la historia inspiró canciones, poesías y relatos. Las ofrendas que se le hacen consisten en bailar sin cambiar de pareja hasta caer al suelo por el alcohol o por el cansancio.



⁶⁷ Episodio publicado originalmente en la revista *Hortensia*, núm. 43, en octubre de 1973, p. 15.

⁶⁸ Composición musical y danza tradicional, originaria de la provincia de Santiago del Estero en Argentina, que se destaca por su vertiginoso ritmo.



La intención de la sombra es que el gaucho la acompañe bailando hasta la muerte. Durante todo el episodio, las siluetas blancas recortan un fondo denso y negro. El efecto espeluznante contrasta con el dinamismo de las viñetas. Un baile descontrolado que evoca directamente las danzas de la muerte que menciona Kayser, grotescas porque han perdido su carácter aleccionador.

El cuerpo etéreo de La Telesita se deshace en llamaradas, se descompone en un fuego fatuo. Su esqueleto está insinuado en codos y muñecas. Su rostro se desfigura entre la juventud y la calavera, entre la vida y la muerte. Tiene ojos, pero no tiene labios. La nariz parece una protuberancia más ósea que epidérmica. La risa es un rictus maligno y enajenado.

La acompañan cantando dos batracios. Animales impuros e indignos para ser sacrificados, como recuerda Kayser [2010: 305]: «Lo grotesco tiene sus animales favoritos; (...) serpientes, lechuzas, ranas, arañas; animales nocturnos, animales que reptan y habitan ámbitos completamente inaccesibles a los hombres».

Todo el espanto que la visión de la difunta provoca, se desmitifica de forma abrupta en el remate. Inodoro no se deja conducir a la muerte porque considera que La Telesita no sabe bailar. En concreto, para repudiarla utiliza una expresión análoga a «aprender a bailar por correo»⁶⁹.

⁶⁹ «Chasqui» era un mensajero del imperio incaico.



Ya en la tercera etapa, lo absurdo enseña su cara más siniestra —sobre todo en la prosopopeya— cuando los utensilios cobran vida de forma peligrosa.

En «Alpargatas, sí. Lirios, no.»⁷⁰ Eulogia quema las alpargatas exageradamente hediondas que pertenecían a un antepasado de Inodoro⁷¹. El primer indicio inquietante es el hongo atómico que se forma cuando son incineradas. Pero unos episodios después, las alpargatas regresarán de la muerte y se instalarán en el rancho, aterrorizando a los protagonistas. En otras ocasiones el gaucho se verá obligado a deshacerse de dicho calzado, pero ellas siempre encontrarán el camino de vuelta a casa.

Más arraigada en lo cotidiano, la tercera etapa será el lugar donde a Eulogia ya no la persigan luces malas, sino el fantasma de la inflación. En la marginalidad, en las crisis económicas encadenadas —con su miseria hiperbolizada y su temor a la inanición—, se encuentran el grotesco abismal y el humor amargo o triste, para mirar a los ojos al lector.

Las fantasmagorías del grotesco y los demonios de la realidad —retratados desde un humor profundamente amargo y lúcido— se aúnan de manera impecable en «Los viernes de luna yena»⁷², el episodio que habla de los desaparecidos.

Durante la última dictadura argentina, el terrorismo de Estado volvió tangible el abismo mediante las torturas y las desapariciones. De ese abismo salían las bestias, irrumpían en las casas —generalmente de noche— y rompían familias, llevándose personas sin mediar explicaciones. Se los llevaban a un pozo de tortura y muerte. Los que quedaban en las casas también fueron condenados a mirar el abismo, a intentar

⁷⁰ Fontanarrosa [1998: 508].

⁷¹ La biografía de dichas alpargatas también es voluble, Inodoro cuenta una versión diferente en cada episodio que se refiere a ellas. En cualquier caso, el tópico de miasma hiperbolizado se mantiene.

⁷² Fontanarrosa [1998: 339] episodio analizado en MATICES DEL HUMOR NEGRO.

descifrarlo. Con el insondable dolor de no poder conocer el destino final de sus seres queridos. De no saber hasta cuándo esperarlos. De no poder darles sepultura.

2.5.2. En las fauces de la animalización

También pertenece a lo abismal la inquietante cercanía de lo humano a lo animal, la bestia que se libera y acecha al hombre a la que se refería Foucault [1967]. Si en el Medioevo son numerosos los motivos de los animales humanizados, en el Renacimiento, de las mismas entrañas del humano emerge lo animal y lo somete.

En este sentido, mientras que la animalización habita lo grotesco abismal, la prosopopeya se acomoda mejor en el absurdo.

Critchley, que sitúa al humano entre las bestias y los ángeles, también profundiza sobre esta dualidad. Para ilustrarla contrapone la mirada satírica de dos poetas romanos. La «burla benigna o urbanitas» de Horacio frente a la «misantropía cavilosa y oscura» de Juvenal. Critchley [2010: 52]:

Cuando el animal se convierte en humano, el efecto es plácidamente benigno y nos reímos a carcajadas. (...) Pero cuando el ser humano se convierte en animal, el efecto es molesto y, si nos reímos, se trata de lo que Beckett llama la «risa triste», que se ríe de lo que no es feliz.

Las animalizaciones referidas son mucho más frecuentes en las primeras dos etapas. Principalmente a través de la voz del narrador, parodia recargada del lenguaje rural, que acostumbra interpretar los hechos a partir de los símiles con el entorno natural. «¡El Renegáu y Mendieta son dos tigres acorralados, dos comadrejas paridas!»⁷³; «Inodoro, un felino, un gato, un cascarudo nocturno»⁷⁴. La parodia hiperbólica llega a fusionar lo animal y lo cósmico: «...y contemplando los fachinales, urraca sideral, un gaucho: Inodoro Pereyra. ¡El Renegáu!»⁷⁵.

También los indios —con su tendencia a lo totémico— lo llaman: «Inodoro toro». A continuación, Para denominar a Mendieta, utilizan la redundancia en pos de la

⁷³ Fontanarrosa [1998: 103].

⁷⁴ Fontanarrosa [1998: 24].

⁷⁵ Fontanarrosa [1998: 219].

comicidad «...y Mendieta perro». Y hasta el enemigo acérrimo de Inodoro, Escorpión Resolana lleva por nombre de pila un peligroso arácnido.

El vínculo con la naturaleza es muy estrecho en los inicios. Como en el grutesco, hombres, plantas y animales se fusionan sin que sus límites estén muy claros. Fontanarrosa [1998: 20]:



En ocasiones, la comparación animal roza el absurdo al describir al gaucho y su perro como «alimañas mínimas sobre el mantel enigmático del desierto»⁷⁶ o bien le prosigue a una cosificación en función de retratar la bravura y el enfado descontrolados: «¡Inodoro era una brasa, una isoca enardecida!».

La animalización implica degradación cuando el gaucho es reducido a un insecto, en estos casos, la comicidad surge también del contraste entre la sabandija referida y la actitud enérgica y rabiosa que se le atribuye «Inodoro Pereyra era una garrapata enardecida, un malón ebrio de argentinidad»⁷⁷.

Lo animal a veces se traduce en rasgos quiméricos similares a los que apuntaba Kayser a propósito de las máscaras de la *Commedia dell'Arte*. El dibujo de Fontanarrosa comparte el carácter sugerente de dichas máscaras. En la forma teatral italiana, los atributos animales estaban distorsionados, las narices alargadas recordaban a los pájaros pero no eran una copia explícita.

En la historieta, la animalidad también se insinúa desde la distorsión. Por más gorda y tosca que sea Eulogia, su nariz nunca va a ser el hocico de un marrano ni pastará en cuatro patas al igual que una vaca. La animalización se constituye a partir de las actitudes, la voz del narrador o el tratamiento de los demás hacia un personaje.

⁷⁶ Fontanarrosa [1998: 137].

⁷⁷ Fontanarrosa [1998: 22].

Las actitudes animalizadas aparecen a lo largo de toda la historieta, aunque con un cambio en el planteamiento. Si en las dos primeras etapas eran, sobre todo, una degradación poética (desde la palabra y el dibujo), en la tercera están más vinculadas con un tratamiento absurdo que busca la comicidad. «**INODORO**.- Están muy cambiados los animales, Mendieta... Poyos doble pechuga... niños doble escolaridá»⁷⁸.

En «Cruzada Argentina Anticotorra» Inodoro es bestialmente poseído por una reacción instintiva ante la sola mención de los loros. Fontanarrosa [1998: 505]:



Su reacción es desmedida y vertiginosa. Incluye cambio de significado en hibridez con absurdo gráfico (de «erupción» como patología cutánea a «erupción» como fenómeno volcánico, representado en el dibujo); desplazamiento de lo metafórico a lo literal «carne de gallina»; bestiario fantástico comparativo en la observación de Mendieta; prosopopeya en la independencia y voluntad asesina de la mano del gaucho, que posteriormente se animaliza y acaba por olvidar su objetivo inicial de matar loros para centrarse en comer maíz, difuminando la violencia.

Por otra parte, tanto Inodoro como Eulogia, padecen la animalización a partir del trato de terceras personas y del uno hacia el otro. Cuando Inodoro fue poseído por una pandilla de diablos, se propuso fumigarlo, tenerlo atado o aplicarle una ley que rige a los caballos de carreras.

Un ejemplo destacable se halla en la primera etapa, en el episodio «¿Dónde vas, gringo?» que supone la sólida introducción del anacronismo al hacer interactuar por primera vez al gaucho con unos turistas norteamericanos, a los que se les inflige una sátira bastante despiadada.

⁷⁸ Fontanarrosa [1998: 383].

Cargado de ironía, es destacable el contraste entre la verbosidad ignorante del padre de familia guiri y el silencio del gaucho, que aguanta las sandeces humillantes con estoicismo⁷⁹. El resto de la familia también manifiesta comentarios degradantes y llenos de prejuicios. Fontanarrosa [1998: 42]:

MADRE GUIRI.- (*A su marido, refiriéndose a Inodoro.*) por Dios, darlin, no te acerques mucho.

PADRE GUIRI.- No ataca al hombre.

HJO GUIRI.- Pégale, Dari, pégale.

PADRE GUIRI.- (*A su hijo.*) Es manso, Peeble, dale galletitas, anda. (...)

(*Se toman una fotografía junto a Inodoro.*)

MADRE GUIRI.- ¡Cómo se pondrá Nicky cuando la vea! Tanto que presume con la foto que tiene con una foca...

HJO GUIRI.- Si esto es un gaucho... ¿Los guanacos⁸⁰ qué son?

La sátira subyace mediante el contraste. Son los turistas los que animalizan a Inodoro con sus prejuicios, sin embargo, quedan retratados en su ignorancia a partir de las burradas que expresan. De igual manera, hay una referencia paródica indirecta a los gringos que se mencionaban en el *Martín Fierro*, cuya completa ineptitud para la doma, los menesteres rurales y la vida en la frontera fue plasmada por José Hernández⁸¹.

Con diferentes planteamientos la animalización impregna toda la historieta. Inodoro es presentado desde el primer episodio como una «comadreja enfurecida», al enfrentar a los militares que quieren apresarlos. Ya en la tercera etapa, mucho más domesticado, Inodoro también se animaliza a sí mismo y a su familia por su condición

⁷⁹ Palacios [2013b] también analiza este episodio. Equipara la actitud de Inodoro, de mirada directa al público (mientras los turistas lo humillan) con la mirada de Eulogia, en el episodio en que Inodoro le recita sus deberes «en ambos se pone en juego el discurso del poder sobre esos otros, la mujer y el gaucho». En concreto, sobre el episodio «¿Dónde vas, gringo?» y la actitud del padre de familia guiri Palacios comenta: «chistosa por saturación de todos los lugares comunes del poder sobre el otro, el discurso del exotismo, que mezcla resabios de romanticismo (...) animalización (...) sometimiento (...) indolencia».

⁸⁰ Además de ser un mamífero camélido propio de los Andes muy similar a la llama, en Latinoamérica se emplea el sustantivo para referirse a una persona tonta y simple.

⁸¹ En el canto V de la primera parte, *Martín Fierro* es estaqueado injustamente por culpa de un gringo borracho. Se queja, entonces, de la inutilidad de los extranjeros que manda el gobierno a la frontera (para defender los fortines frente a los indios) no saben montar caballos, ni matar animales para comer, (aunque sí saben hablar y esperar que les sirvan la comida), no toleran ni el calor ni el frío ni saben distinguir al enemigo, cuando les toca hacer guardia.

de carnívoros, ante el ultraje de un sobrino que se hizo vegetariano. Fontanarrosa [1998: 447]:



Eulogia, por su naturaleza, también es blanco de la animalización desde el primer momento. Incluso cuando era bella. Las primeras palabras que le dedica Inodoro son «Prienda, sus ojos son dos tucu-tucus⁸² desbocaos, ortigas que irritan mi corazón potro» Fontanarrosa [1998: 22].

En este primer encuentro con la que será su compañera en la vida se salta de la animalización a la cosificación, con el fin de degradar el momento. Inodoro fija sus «ojos de benteveo silvestre» en ella. Aunque, dado el carácter romántico de la escena, los animales que aluden a los amantes son pájaros y roedores, para connotar dulzura y delicadeza.



Ni el padre de Eulogia se salva de la morfología nocturnal en estas viñetas. El humorista lo asemeja a uno de los animales preferidos del grotesco, la lechuza. Si Inodoro y Eulogia eran tiernos pájaros y roedores, para retratar al padre, como símbolo de prohibición y amenaza, Fontanarrosa elige a un depredador natural. Pero siempre

⁸² Se refiere al tucutuco, un pequeño roedor.

desde la sugerencia, con los rasgos quiméricos de la *Commedia dell'Arte* que proponía Kayser. La lechuza se intuye en el dibujo, pero no se evidencia.



La primera animalización degradante de Eulogia se manifiesta en la voz de Inodoro y coincide con la instauración de la fealdad en el trazo de la mujer. En «El peludo incandescente»⁸³ Inodoro le asigna a su concubina una fisionomía animal y patológica, en contraste con la coqueta referencia al pelaje de Mendieta. Incluso, la descripción de Eulogia se opone a la delicadeza con la que el gaucho se refiere a sus propias manos, al definir las como pájaros sensibles que acarician a sus seres queridos. Fontanarrosa [1998: 51]:



Más adelante, ante diversos peligros, Inodoro utilizará variantes la expresión «soltar a la Eulogia», como si se tratara de un animal peligroso y guardián. El recurso sirve tanto para protegerse de la inseguridad criminal como para resguardarse del acoso de otras mujeres.

En la tercera etapa son habituales las comparaciones con animales de grandes dimensiones (vacas, hipopótamos, cetáceos, elefantes, etc.), siempre desde la

⁸³ Episodio analizado en la primera parte, CAPÍTULO 5, 5.4.3. Estrategias del discurso. Trata de dos hombres adinerados que quieren comprarle el rancho a Inodoro, para instalar un centro de ocio y lucrar con él.

perspectiva de otros personajes y muy pocas veces en presencia de la mujer.
Fontanarrosa [1998: 601]:

INODORO.—...nunca estoy arriba del pingo más de dos minutos. No me gusta
aquerenciarme. Si me quedo más tiempo me encariño con el animal. Me pasó
con la Eulogia.

No obstante, la esencia de lo animal en Eulogia se intuye, late, es un barrunto. Es inquietante porque se vislumbra, pero no tanto a través de sus rasgos físicos caricaturizados sino de las alusiones. La animalidad está en su esencia, en su manera de desplazarse y en las múltiples referencias que sobre ella se hacen o el trato al que se la expone.

Lo bestial se halla en la brutalidad intrínseca de la mujer de Inodoro, en las salvajadas que se le achacan y las que ciertamente ejecuta. Está en sus ronquidos estruendosos que impiden descansar a los animales de la granja, en su insensibilidad inimputable y en sus respuestas salvajemente inadecuadas. Se manifiesta en el pragmatismo con que encara muchas situaciones, sin mayores debates intelectuales ni actitudes melindrosas.

En contrapartida, habitualmente ella se comporta como una mujer sólida, dueña de una lógica aplastante, sensible, amante contradictoria de su pareja (se mueve entre la devoción, el desprecio y los celos extremos); pero, en líneas generales, es lo que puede llamarse una persona «civilizada». Es entonces cuando, a través de las referencias de los otros personajes o de alguna actitud de ella, de manera repentina su animalidad se hace patente, se muestra en toda su dimensión para volver a escabullirse y esconderse en su descomunal cuerpo. Fontanarrosa en revista *Viva*⁸⁴:



⁸⁴ Publicado entre los años 2003 y 2005, aproximadamente.

Solo cinco cuadritos después de esta bestial acción culinaria, Eulogia es capaz de combinar sarcasmo y erudición contradictoria para rebatir un argumento de Inodoro tan incuestionable como megalómano.



Critchley [2010: 56-57] destaca un atributo del humor, especialmente en la sátira, el de evidenciar el «constante solapamiento del límite entre lo humano y lo animal, lo que pone de relieve su inquietante vecindad». Cuando opone los tratamientos de Horacio y Juvenal, lo hace para resaltar la posición excéntrica del hombre en la naturaleza, que no acaba por definirse. Así, el humor advierte «la humanidad apacible del animal y la turbadora animalidad del hombre».

Estas reflexiones concluyen con una imagen elocuente que propone Critchley «el ser humano es anfibio, como una barca arrojada a la orilla, semihundida y a flote. Somos una paradoja».

El humor es una herramienta más para descifrar este enigma, acaso irresoluble sobre la naturaleza del ser humano, que «es» y «tiene» un cuerpo, al mismo tiempo. Critchley sugiere que el humor es la vuelta de lo físico a lo metafísico. Lo «alto» degradado a lo «bajo» que había expuesto Bajtin. Así, aparece otro nexo de lo grotesco con el humor triste o amargo.

Cuando el ser humano consigue vislumbrar en sí mismo esta indefinición, surge la sonrisa. Es diferente a la risa de superioridad que señala los defectos ajenos. No es una burla, sino un signo de inteligencia (también Freud rescataba la supremacía moral de este humorismo). Es algo íntimo, aunque se comparta con los demás. Es un mecanismo de autoconocimiento, de aceptación como herramienta en la defensa de la

honra, «...la maldición de la reflexión, pero también la fuente de nuestra dignidad» a la que se refiere Crichtley [2010: 142].

Hay un carácter reflexivo en la historieta de Fontanarrosa, que negocia con la realidad para tratar de comprenderla. Que no se sitúa en un polo u otro, sino que habita fronteras. «Fronteras móviles», como afirma García Canclini [1989].

Desde el género híbrido de la historieta, sus personajes viven, padecen y claman su marginalidad. Entre el balbuceo y el gruñido. A veces protestan y otras bufan. Hacen equilibrio entre dualidades: lo rural y lo urbano; la tradición y lo cotidiano; la civilización y la barbarie; la razón y el instinto, lo humano y lo animal. Cuestionan el mundo y su propia naturaleza. Intuyen que deben transigir, que no hay una respuesta única. Y lo hacen sonriendo. «Sonreímos y nos encontramos ridículos. Nuestra miseria es nuestra grandeza» Crichtley [2010: 144].

Por eso Fontanarrosa juega constantemente con los sentidos. Es un «profesional de la resemantización» García Canclini [1989]. Sus personajes son incongruentes y habitan un territorio de contrastes. Su psicología es la fuente del elaborado entramado de mecanismos cómicos y recursos humorísticos que constituyen la historieta, cuyo protagonista defiende su dignidad —mientras escarba en los límites de lo animal y lo humano— desde el primer episodio.

2.5.2.1. Irrupción de lo animal en Mendieta

Mendieta es la prosopopeya fundamental de toda la tira. A tal punto, que prácticamente se comporta como una persona todo el tiempo. Es amigo, confidente y consejero de Inodoro. Lo cubre en sus licencias conyugales, resiste a su lado en los breches y lo cuestiona cuando cree que está equivocado. Incluso —eventualmente— lo critica en algún aparte (en complicidad con el lector) o le roba al gaucha las mujeres pretendidas.

Generalmente aporta la visión moderada de las situaciones. La prudencia se encarna en su muletilla «negociemos, don Inodoro». Al igual que el gaucha, su nivel de conocimientos es contradictorio, manifestando brotes de ignorancia en medio de cultismos desconcertantes.

Al comportarse la mayoría del tiempo como una persona, las embestidas de su condición animal mueven a la hilaridad. Rascarse compulsivamente las pulgas, enloquecerse por un hueso o no soltarlo (si está jugando con otros hombres a la taba y le toca tirar), no tolerar la presencia de un gato, ser buscado por la perrera o que un veterinario pretenda esterilizarlo.

Su naturaleza ambigua hace que estas zancadillas de lo animal no sean inquietantes. Mendieta es un perro⁸⁵ y es previsible que se comporte como tal. Por este motivo es inesperado y divertido, pero no chocante. En definitiva, se trata de un retorno a su condición natural. Es comprensible y aceptable que actúe de esa manera, ya que no infringe ninguna ley nomotética.

Por lo tanto, en Mendieta coexisten los recursos de la prosopopeya y la animalización, y cobrará preponderancia uno u otro, según las necesidades del argumento. Al mitigarse, la animalización muchas veces se apoya en la hipérbole para acentuar la comicidad.

En «No le nuembren ese bicho», Inodoro y Eulogia le explican a su perro que el rancho está infestado de ratones y que deben solucionar el problema a la brevedad. Mendieta escucha tranquilo (estrategia narrativa para que el contraste con la reacción posterior sea más eficaz⁸⁶), pero la sola mención de la palabra «gato» le desata una furia atávica y descontrolada. Fontanarrosa [1998: 332]:

⁸⁵ En «Toda la verdad sobre el Mendieta» Fontanarrosa [1998: 29], uno de los episodios iniciales, el humorista explica el motivo por el cual puede hablar. Mendieta trabajaba como peón en una estancia y era hombre lobo, hasta que una noche lo pilló un eclipse y quedó convertido en perro para siempre. Sin embargo, en la historieta no se vuelve a hacer mención a esta cosmogonía monstruosa y degradada de Mendieta. Al lo largo de toda la publicación, se ratifica una y otra vez su condición de perro. En cambio, este dato biográfico del amigo de Inodoro sí es rescatado en infinidad de ocasiones en artículos periodísticos y publicaciones académicas. El propio Fontanarrosa lo ha recordado en la entrevista con Braceli: «Tuve algunas críticas por eso. Por ejemplo, Carlitos Núñez, el de Les Luthiers, nunca me lo perdonó. Por poco me retira el saludo. Y creo que tenía razón, cuando airadamente me dijo: “Hubiera sido más rico, más loco, que el perro hable y chau. ¿Para qué darle tantas explicaciones a la humanidad?”» Fontanarrosa en Braceli [1992: 39].

⁸⁶ No obstante, Mendieta generalmente tiene una expresión moderada, que funciona como el contrapunto de la expresividad desmesurada del gaucho y su mujer.



Otra vez Mendieta se deshace. Pero no es un guisado infernal el motivo, sino una pulsión ancestral (y tópica) que lo insta a odiar a los gatos. En treinta y cinco años de publicación, muy pocas veces se lo ve a Mendieta en este estado, tan fuera de sí. Las patas enroscadas, el pelaje erizado por completo, la lengua excesivamente larga y tiesa. Padece una desintegración física, como si cada miembro de su cuerpo quisiera marcharse por su cuenta. Pero es la mirada extraviada la que confirma que, en efecto, no es dueño de sí mismo y lo ubica en el grotesco. Incapaz de controlar la *hybris*, se convierte en marioneta de su instinto.

Gracias a la naturaleza indefinida de Mendieta, Fontanarrosa —además de explotar la prosopopeya y la animalización— puede adentrarse en el territorio de lo absurdo retomando el motivo carnalesco de «el mundo al revés». Fontanarrosa [1998: 386]:



2.5.3. Cosificación y miserias automáticas

En terreno compartido con el absurdo, otro mecanismo para arrebatar la humanidad (o cualquier tipo de dignidad vital) es la cosificación.

Bergson [2008] profundizó en lo mecánico y la rigidez como fuente de comicidad, tanto en las personas como en las formas y los objetos. Para el francés, el efecto cómico surge a través del contraste entre lo rígido y lo flexible o entre lo mecánico y lo viviente. Al salir de la lógica de lo común, los movimientos o actitudes involuntarios ponen en evidencia su inadecuación.

Kayser identifica la cosificación como grotesco. Al igual que la prosopopeya, provoca un extrañamiento. Se observa con la misma estupefacción a un objeto cobrando vida que a un humano perdiéndola (por la automatización). «Motivos constantes del grotesco son los cuerpos petrificados en muñecos, marionetas, autómatas... y los rostros congelados en forma de máscara o antifaz» Kayser [2010: 308].

Bajtín [1987: 42] matiza al considerar que es exclusiva del grotesco romántico la idea del hombre dominado por una fuerza sobrehumana y desconocida que lo convierte en marioneta trágica.

En relación a la dicotomía «alto-bajo» que propone Bajtín, Critchley [2010: 62-64] se refiere a la física y metafísica de lo humano y recuerda que buena parte del humor radica en la conciencia de *ser* y *tener* un cuerpo, cuando lo material interrumpe lo espiritual « el hecho de que no sólo *seamos* nuestros cuerpos, sino que también los *tengamos*, confirma la posición excéntrica del ser humano en la naturaleza. (...) En el

humor es como si habitáramos temporalmente en un universo gnóstico, en el que nuestra materialidad se convierte en una sorpresa» y al tomar consciencia de ella, la convertimos en un objeto.

Bergson también destacó como una variante de la mecanización cuando lo físico interrumpía un planteamiento moral. Asimismo, al considerar a la comedia como un juego que imita la vida, analizó la dualidad entre mecánico y viviente como recurso cómico en diferentes vertientes. Todas ellas encuentran su manifestación en *Inodoro Pereyra*.

El **disfraz**⁸⁷ (y su oposición o diferencia entre las lógicas de la imaginación y la razón) es un motivo del carnaval y aparece a lo largo de la historieta, aunque no en abundancia.

La **mecanización de la sociedad** se manifiesta sobre todo a partir de comentarios «el malón de las seis», planificar las apariciones de un ángel como si se tratase de bolos artísticos, o acudir a un brujo para conjurar la lluvia y descubrir que ha concluido su horario de atención.

La **mecanización de la naturaleza** es muy frecuente. Un ejemplo dotado de crítica social es «Casi un busto ecuestre»⁸⁸ en donde un cobrador les reclama el pago de una factura por el uso del Sol. Su situación de pobreza les impide pagar el elevado importe, así que el funcionario les corta el suministro solar, dejándolos a oscuras.

«Un perro majadero»⁸⁹ es un buen ejemplo de la **falsificación mecánica de la vida**. Un perro pastor se esconde e imita el aullido de los lobos, para asustar a las ovejas y no quedarse sin trabajo.

El **automatismo por la inmovilidad de una fórmula** paraliza un combate en «El desierto inconmensurable, abierto»⁹⁰. Inodoro y Mendieta se enfrentan a trescientos militares armados, que antes de aniquilarlos, consultan un manual de estrategia y resuelven tecnicismos bélicos, cuando es evidente que son clara mayoría.

⁸⁷ Se profundizó sobre él en el apartado de carnaval.

⁸⁸ Fontanarrosa [1998: 521].

⁸⁹ Fontanarrosa [1997: 22].

⁹⁰ Fontanarrosa [1998: 105].

Hasta un ser etéreo como es un ángel, no se libra de **la rigidez de la máquina que adquiere un cuerpo vivo**. En «El ángel exterminador»⁹¹ un espíritu celestial trata de ayudar al gaucho fumigando una plaga de hormigas, pero su fallido vuelo es análogo a una catástrofe aérea.

De entre todas las variantes planteadas por Bergson, la **transfiguración momentánea de una persona en cosa** es sin duda el recurso más frecuente en la historieta. Las múltiples referencias a la gordura de Eulogia suelen estar expresadas a través de la cosificación. Los animales son utilizados como instrumentos musicales, las vacas despachadas por correo.

Pero los ejemplos más inquietantes de cosificación se producen cuando el gaucho, su perro o su mujer son transformados en potencial comida. En la pampa donde lo único que abunda es el hambre, este motivo argumental (que incluye animalización) es recurrente.

En la segunda etapa unos caranchos se quisieron comer a Inodoro y Mendieta. En la tercera etapa, un loro trata de secuestrar a Eulogia, para alimentar a sus pichones. Una confusión provoca que un brujo Roani consultado por una enfermedad de Inodoro, esté a punto de rebanar al gaucho, para cocinarlo. Fontanarrosa [1998: 430]:



⁹¹ Fontanarrosa [1998: 88].

En otra ocasión Mendieta se congela, para salvarlo lo ponen en una olla con agua caliente, al ver que Eulogia agrega patatas y cebollas al caldo, el perro concluye que lo van a comer.

Con respecto a lo cómico en acciones y situaciones, también son numerosos los ejemplos que ilustran los planteamientos de Bergson. **La repetición y su tensión rígida entre fuerzas obstinadas** (los sentimientos reprimidos o ideas fijas versus la voluntad para superarlos). Todas las veces que Inodoro pretende ser un gran domador y el caballo termina derribándolo. También caben aquí las infinitas burlas que perpetran los loros y en las que el gaucho cae sistemáticamente, a pesar de las advertencias de Mendieta.

El efecto **bola de nieve** en alguna ocasión aparece, pero es mucho más frecuente su inversión: ver al gaucho realizar un gran esfuerzo y obtener un resultado nulo. Si contratan a un gato para que espante los ratones, el gato negocia con ellos, y no se van del rancho pero acceden a comer un queso más barato.

El error involuntario es otro de los pilares del humor de Fontanarrosa. Sobre todo, los equívocos lingüísticos que llevan al gaucho a infinitas confusiones y reacciones absurdas. En este sentido, las muletillas constituyen una mecanización del lenguaje, el gesto involuntario y la palabra inconsciente a la que se refería Bergson. «Negociemos, don Inodoro»; «difícil que el chancho chifle»; «que lo parió» (y sus variantes); «vamos a ver dijo un ciego»; etc.

La primera cosificación de Inodoro está determinada por su nombre de pila, que contiene, de paso, una degradación grotesca particularmente bajtiniana. Pero también es un tropo anacrónico y contradictorio. El inodoro es un elemento civilizado y, por lo menos en la pampa, su instalación fue posterior a los tiempos del gaucho.

De las diferentes perspectivas de la cosificación, *Inodoro Pereyra* contiene: de Bajtin, lo bajo escatológico, lo degradante y desmitificador. De Bergson, la mecanización y, al igual de Bajtin, las veces en que lo bajo (o físico) irrumpe en lo alto (o espiritual). Y de Kayser, lo trágico al asumir su condición de marioneta de la miseria y la marginalidad. Para sobrellevar todo esto, Inodoro cuenta con su perspectiva humorística, lúcida y amarga, que se sintetiza en la muletilla paradigmática «mal, pero acostumbrado».

Agustina Rimondi: «Mal pero acostumbraú»: el humor negro
en la historieta *Inodoro Pereyra*, de Roberto Fontanarrosa

CAPÍTULO 3. LA BELLEZA POR EL ABSURDO⁹²

3.1. El absurdo como motor y esencia

Thomson [1972: 29-32] señala la resbaladiza diferencia entre grotesco y absurdo, dos términos cuya ambigua definición los vuelve propensos a la simplificación.

El absurdo, como opuesto a la razón, adquirió nuevas connotaciones cuando Camus definió la filosofía del absurdo, a partir de una reflexión crítica relacionada con el escepticismo existencial. Asimismo, el significado de absurdo se expandió hasta generar el uso de la locución «Teatro del absurdo»⁹³ para definir el estilo teatral con similares rasgos existencialistas.

En este sentido, Thomson propone analizar el significado de absurdo en el contexto de la literatura dramática. Incluso, cree que las obras de los dramaturgos principales del absurdo deberían ser llamadas «teatro del grotesco», ya que algunas escenas de dichas obras pueden responder al epíteto de absurdo como al de grotesco al mismo tiempo.

Y esa es, sin embargo, la principal diferencia entre los dos términos. Así como el grotesco no puede reducirse a un único patrón formal (de entre todos los que tiene), en el absurdo no hay ningún patrón formal, ni características peculiares. «Sólo se puede percibir por su contenido, estilo, sentimiento, atmósfera o particular visión del mundo» Thomson [1972: 32].

El absurdo utiliza múltiples recursos y puede funcionar como una herramienta a través de la cual se expresa la ironía, los argumentos filosóficos o el grotesco en sí mismo.

⁹² En más de una ocasión Fontanarrosa pone esta frase en boca de su gaucho para definir la condición estética de Eulogia.

⁹³ Aguilú de Murphy [1989] sugiere la diferenciación entre «Teatro del absurdo» europeo y el «Teatro absurdist» que se desarrolló en Latinoamérica.

Kayser [2010] también defiende la dependencia del absurdo que tiene el grotesco, porque si se explican las fuerzas nocturnales (las bestias apocalípticas), el grotesco pierde su esencia.

En contrapartida, otra vertiente del absurdo se puede identificar como el sin sentido, *nonsense* o cuodlibeto. Se relaciona con los primeros caprichos de pintores, la libertad pura sin pretensiones moralizantes ni angustiosas, las incongruencias *per se* y lo onírico.

El *nonsense* que «no era tanto una ausencia de sentido cuanto su vulneración» Bozal [1998: 126], encuentra en la jitanjáfora y el dadaísmo herederos de Sterne. Bozal lo relaciona con «la concepción más radical de lo grotesco: la de aquellas figuras que carecen de sentido», como el perro semihundido de Goya.

Y aún en esta línea emancipada, el absurdo ofrece una radicalidad trágica en su pronunciamiento. Al oponerse a cualquier tipo de significación, le pasa el testigo de lo inexplicable al espectador. «... nos pone ante lo negativo absoluto. (...) este tipo de imágenes nos llevan hasta el límite mismo de la comprensión y nos dejan sin palabras: están en el límite del mundo» Bozal [1998: 127-129].

En *Inodoro Pereyra* se aúnan estas dos vertientes del absurdo. Hay chispazos de *nonsense*, pero están integrados en la estructura aristotélica del episodio. El sin sentido de Fontanarrosa se manifiesta en partículas de comicidad en medio de un planteamiento humorístico que las contiene. En «El incesante viento patagónico» la erosión eólica le mutila el rostro a un indio, como síntesis entre absurdo, hipérbole y humor negro. Fontanarrosa [2014b: s/n]:



Lo cómico y el absurdo están profundamente vinculados. Freud [1972a: 1099] recuerda que el «placer de disparatar», en todas sus manifestaciones, es uno de los mecanismos cómicos tradicionales. La elaboración del chiste se produce mediante errores intelectuales como la desviación del pensamiento normal, el desplazamiento o el contrasentido.

Bergson [2008: 128-129] también apoya la estrecha relación entre comicidad y absurdo. El efecto cómico surge a partir de la «somnolencia de nuestra atención que de pronto es despertada por el absurdo». Recuerda que muchos filósofos gravitan sobre la idea de lo cómico extravagante y la contradicción. Pero sostiene que el absurdo no es la causa de lo cómico sino el efecto, «querer moldear las cosas de acuerdo con una idea que se tiene, en lugar de querer moldear las propias ideas de acuerdo con las cosas».

Al ser preguntado, Fontanarrosa afirmaba que el humor de *Inodoro Pereyra* era principalmente absurdo e incluía el humor lunático, y que eso era una fuente de diversión para él, como autor. En esa pampa como «no lugar», «una simple línea de fondo que me permitía [a Fontanarrosa] un juego surrealista» Tesla [1998], donde todo puede pasar, donde hay un pacto con el lector que acepta la prosopopeya fundacional a través de Mendieta y en base a eso, cualquier otro hecho insólito que se le proponga.

El absurdo es el resultado de la libertad de planteamiento y una estrategia de supervivencia de la tira que Fontanarrosa aplicó siguiendo el consejo de Quino. Pero, a su vez, es una herramienta de denuncia a través de la paradoja y la ironía.

El sin sentido que despliega Fontanarrosa es un complejo universo de contrastes alusivos, en múltiples registros y ámbitos tanto culturales como semánticos. No es sólo el placer de negar el sentido, sino su particular punto de vista como humorista que expresa a través de la perspectiva distorsionada de sus personajes.

Planteada desde la absoluta libertad creativa, la tira hace hincapié en el carácter lúdico e incorpora una batería de elementos disparatados. Anacronismos⁹⁴ y dilataciones del tiempo; elementos mágicos o fantasiosos como prosopopeyas o divinidades desmitificadas; personajes históricos o de otras ficciones que llegan al rancho e

⁹⁴ A veces funcionan como un contraste reflexivo entre dos épocas. A partir del vol. 8, la historieta está más anclada en la actualidad. Los anacronismos, entonces, se presentan como irrupciones del pasado en el presente (mientras que en las primeras épocas era a la inversa). Alén [2010] destaca el desenfado con que se presentan dichos anacronismos, denuncia de una sociedad «ahistórica» y evidencia de que el mundo actual está hecho de «textos y remanentes de textos».

interactúan con los protagonistas; estructuras argumentales de «desconcierto-aclaración» que se resuelven con una inversión en el remate.

Dentro de los errores intelectuales, hay constantes infracciones de la lógica, inadecuación, quebrantamiento de las convenciones, adulteración de la semántica o cambios inesperados de perspectiva. El extrañamiento también se manifiesta en el redescubrimiento de objetos cotidianos o en la metahistorieta.

En ocasiones, las manifestaciones de *nonsense* funcionan como breves digresiones que enriquecen el texto sin desatender el argumento central. Critchley [2010: 40] considera que «la combinación de dos movimientos contrarios —progresivo y digresivo— es el corazón del humor» aportan una perspectiva extrañada sobre el mundo que acerca al hombre al mundo mismo, «al enigma, en última instancia risible, de la vida ordinaria».

En cuanto a la profunda conexión del grotesco con el absurdo, lógicamente, en la obra de Fontanarrosa hay episodios que ostentan ambas categorías a la vez por los mecanismos que contienen. Estos «agujeros de gusano» son la cosificación, la inversión, la prosopopeya, los rasgos del grotesco ornamental (negación del espacio, marginalidad, universo onírico e hibridez humano-animal/vegetal/mineral), las situaciones, muletillas y los juegos de palabras que remiten al universo del mundo al revés. Asimismo, se conectan en el bestiario fantástico, la degradación hiperbolizada y el humor gráfico con su desproporción o desintegración del personaje. Fontanarrosa [1998: 327]⁹⁵:



⁹⁵ En la primera viñeta, Inodoro está cantando los primeros versos de la canción homónima, de Atahualpa Yupanqui. Un referente cultural asiduo en la historieta de Fontanarrosa.



Por su parte, la crítica social y las reflexiones dolorosas muchas veces se plasman en los juegos de palabras. Foster [1989] no ve nada inocente en los múltiples juegos lingüísticos o parodia del habla. Cree que en todo eso hay una mirada irónica hacia el modelo de gaucho preestablecido⁹⁶. Y esto se aplica al humorismo amargo en general.

En línea con el absurdo como herramienta de expresión, los juegos lingüísticos del humorista muchas veces se presentan hibridados con la ironía, la parodia o el humor negro; y contextualizados en el episodio. Epifonemas como «La oportunidad es lo único que al alejarse, se agranda» Fontanarrosa [2014: s/n]⁹⁷.

Si Fontanarrosa quiere denunciar una injusticia o compartir con el público una reflexión triste, suele hacerlo de manera explícita y aderezada con un epigrama. Prototipos de esta técnica son dos episodios, el que se refiere a los desaparecidos de la dictadura y el que reflexiona sobre la debacle económica de la clase media y sus nuevos pobres⁹⁸.

El absurdo se presenta como objeción recurrente a las situaciones de marginalidad que asolan al gaucho de Fontanarrosa (como símbolo atemporal del hombre vulnerable, relegado o maltratado) Rivera [1976: 61]:

Inodoro encuentra la puerta estrecha del absurdo, un absurdo liberador, a veces cáustico y desesperanzado, a veces crítico, por momentos reintegrador, en muchas ocasiones ambiguamente rebelde (...) Por esta vertiente crítica,

⁹⁶ Este cuestionamiento del gaucho modélico también es señalado por Campra [1982, 2013], García Canclini [1989] y Alén [2010].

⁹⁷ Dentro del episodio «Dos gusanos de seda».

⁹⁸ Analizados en el capítulo MATICES DEL HUMOR NEGRO, 1.4.3. Tragedias compartidas: «Los viernes de luna yena» Fontanarrosa [1998: 339] y «Un medallón de lomo» Fontanarrosa [1998: 324].

delirante, irónica, Inodoro sienta las bases de una obstinada afirmación de su solitaria dignidad de hombre despojado, desgajado, marginado en el seno de una sociedad que ha comenzado a ignorar a su sujeto.

3.2. Juegos lingüísticos⁹⁹

Es el recurso predominante en la historieta. Prácticamente todos los episodios incluyen —al menos— un ejemplo de uso lúdico del lenguaje como instrumento del absurdo.

Una característica destacable es la hibridez que ostentan muchos de ellos. Así como en una viñeta Fontanarrosa puede concentrar varios mecanismos humorísticos, es habitual que en un juego de palabras converjan las alusiones críticas y las acepciones donosas.

En ese sentido, la polisemia le ofrecía la posibilidad de presentar diversos grados de información. «Las mejores frases de todo escrito cómico cumplen con tres objetivos: cuentan la historia, cuentan la verdad y cuentan un chiste» Vorhaus [1994].

Este es el principal motivo por el cual muchos episodios de *Inodoro Pereyra* son de difícil —casi imposible— traducción¹⁰⁰. No se los puede pasar a otro idioma sin la pérdida de múltiples y esenciales significados ingeniosos.

Campra [2013: 124] recuerda que Fontanarrosa, en su afán intertextual, «recrea el discurso ajeno desde la distorsión» utilizando «el desplazamiento del sentido en todos los niveles». Asimismo, desde el nivel lingüístico destaca el desplazamiento del sentido figurado al literal.

Los juegos de palabras han sido materia de estudio desde diversas disciplinas. Desde la semiótica se lo suele abordar como interrupciones o digresiones en el normal transcurso del proceso comunicativo, en donde el esquema «desconcierto-aclaración» resulta muy eficaz a nivel cómico. Desde la psicología se ha profundizado sobre cuál es

⁹⁹ Dada su hegemonía en la tira de Fontanarrosa, este es uno de los recursos más estudiados en la obra del rosarino. Ver Foster [1989]; Sasturain [1995]; García Canclini [1989]; Boccuti [2008]; Gociol y Naranjo [2008]; Martignone y Prunes [2008] y Campra [2013]. Asimismo, Atienza [2008] realiza un profundo estudio lingüístico de *Los clásicos según Fontanarrosa*, que sirve de marco teórico para algunos fenómenos lingüísticos que aparecen en *Inodoro Pereyra*.

¹⁰⁰ Boccuti [2008] reflexiona sobre las numerosas dificultades que supone dicha empresa.

el motivo particular por el cual el uso lúdico del lenguaje excita la hilaridad (Freud lo planteaba en términos económicos, «ahorro del gasto psíquico»).

Por su parte, desde la retórica se los estudió como figuras que se apartan de la norma, es decir, del uso —gramatical u ortográfico— común. «Las figuras de elocución, como los tropos, persiguen el ornato y provocan lo que los antiguos llamaban “alienación” y luego se llamó “extrañamiento” del lenguaje, desautomización o singularización, es decir, sorpresa, “shock psíquico” que origina lo inesperado al presentarse como variedad entre las vivencias habituales¹⁰¹ (...) con el fin de deleitar» Beristáin [1995: 214].

Focalizado en el hecho cómico, también Bergson [2008: 84] destaca que «el juego de palabras revela una distracción momentánea de nuestro lenguaje y por eso nos resulta divertido».

Si bien la historieta pertenece a la categoría de humor gráfico, lo cierto es que en la obra del rosarino el peso del enunciado es fundamental, tanto en la estructura del argumento, como en los juegos lingüísticos y en sus múltiples referencias intertextuales. «Da la sensación, en su obra, de que la lengua tiene cuerpo, carnadura, es un territorio concreto que se puede ver, escuchar, palpar, sentir, pisar, estrujar (...) El escritor logra domar las palabras; encontrarle la sonoridad, el ritmo, los tics y las trampas al habla» Gociol y Naranjo [2008: 12].

Es por esto que, para comprender los mecanismos que esgrime Fontanarrosa, resulta de utilidad apelar a las figuras retóricas. Sobre todo, porque hacen hincapié en la expresividad de las palabras cuando su propósito es lograr un efecto estilístico. Convencer o conmover, ya sea modificando, redistribuyendo directamente las palabras o sistematizando «los lineamientos de la gramática del sentido figurado» Beristáin [1995], es decir, dando un giro de pensamiento que no las altera ortográficamente, pero sí en lo que aluden.

La literatura gauchesca (de la que bebe *Inodoro Pereyra*) es en sí una plasmación con fines artísticos de lo que en algún momento la retórica consideraba barbarismos. Esa es la diferencia entre el lenguaje gauchesco y el gauchesco; lo que en el primero es un vicio del lenguaje, en el segundo es una licencia poética.

¹⁰¹ Los errores de comprensión e interpretación de lo enunciado en el ámbito de la pragmática lingüística son una gran fuente de comicidad.

3.2.1. Neologismos

3.2.1.1. Diglosia

En la mayoría de las ocasiones lo que se produce es una adulteración paródica de la gramática, que busca reproducir (apelando a tópicos) el habla de los indios, los turistas y los extranjeros en general. Sin embargo, en ocasiones el humorista introduce el idioma en versión original (como cuando el gaucho sufre la posesión demoníaca y cita en alemán los versos de Georg Heym, en Fontanarrosa [1998: 182]).

Incluso, en «Crioyo, misturáu con indio», se utilizan tres recursos simultáneos: lenguaje verbal japonés; parodia de los errores comunes en hablantes extranjeros (abuso del infinitivo y gerundios) y parlamentos expresados con ideogramas japoneses sin traducción. Fontanarrosa [1998: 412]:



En menor medida, se presenta un recurso que consiste en un tipo de metadiscursio que explicita que los personajes hablan una lengua (ficticia) que el propio autor desconoce. Fontanarrosa [1998: 20 y 118]:



El lenguaje de los personajes puede considerarse una diglosia suavizada. Posee un léxico extrañado desde la degradación paródica. Su ortografía fonética; la incorporación de regionalismos camperos; la antítesis anacrónica entre arcaísmos y neologismos y la irónica incongruencia de un lenguaje rural surtido de cultismos (muchas veces en el mismo personaje, en un mismo parlamento); asimismo, la desviación —casi sistemática— hacia el sentido literal.

Por otra parte, se reproducen usos léxicos propios del habla rural, como las muletillas que hacen palpables las abstracciones «Porfiáu como gallo comiendo tripa», o la sinécdoque de religión por el humano, con reproducción fonética rural «un crestiano», para designar a los hombres en oposición a los animales.

La forma de cortesía mediante el uso del pronombre «usted» era habitual en las zonas rurales argentinas, aún entre cónyuges y amigos. Desde los inicios, los tres protagonistas interactúan con este tratamiento, que se extiende a vecinos que acuden al rancho. Por otro lado, para dirigirse a Inodoro los indios combinan el voseo con una gramática transfigurada por el abuso en formas no personales del verbo (gerundios e infinitivos). Los militares, por su parte, alternan el voseo con el tratamiento formal.

En las primeras épocas, domina un estilismo épico a través del énfasis en la voz del narrador (plagado de pleonismo y oxímoron). En esta línea también se encuentran los apóstrofes esperpénticos con los que el gaucho teatraliza su angustia.

La escritura fonética como instrumento paródico recoge el habla rural que se presenta tanto en la literatura gauchesca como en el habla campesina argentina. Es un trabajo morfofonológico de transcripción fonética en los casos en que la pronunciación rural se aparta de la vida urbana.

Se destacan especialmente: el yeísmo «yegaban», «yorar»; el apóstrofo en colisión de sonidos «grasa e' potro»; cambios de vocales **i** en **e** «nenguna», «mesmo/a»; diptongación de hiatos «corcoviá», «apaliarlo»; diptongación de vocales simples «nuembren», «apriender»; monoptongación «cencia»; cambios de acentuación «aura»; alteraciones consonánticas de **b** en **g** «güeno», de **f** en **j** «juerte», «juera»; aspiración de **h** inicial «jediendo» y su sonorización en **g** «güeso». Pérdida de consonantes «tuito», «voluntá», «porfiao»; aféresis «jue' pucha» y formas fonéticas anticuadas «ansina», «naides», «al ñudo».

Es destacable que este lenguaje se mantiene a lo largo de toda la historieta. Las interjecciones también ayudan a corporeizar la voz de los personajes, así como el tratamiento de cortesía y respeto (también característico de las zonas rurales) que tienen entre los protagonistas. Hay una voluntad de permitir la escucha de los personajes, de interiorizar sus giros rurales y a través de ellos, su pensamiento. La ironía a veces surge en el contraste de la idea y su expresión.

3.2.1.2. Invención de palabras, locuciones y distorsión de significados

En la historieta aparecen diversas metodologías para inventar palabras. Una de ellas es la que Freud [1972a: 1035] denominaba «condensación con formación de una expresión verbal mixta»¹⁰² que requiere un contexto o un código compartido para deducir su significado. Un ejemplo que, además, (siguiendo con la clasificación de Freud) sería tendencioso hostil, expresa la degradación en determinados sectores de la sociedad. «Frigoludez» que mezcla «frivolidad» y el argentinismo malsonante «boludez» [estupidez]. En «Mucha cara de pavo» un pavo real seduce a las gallinas, para indignación del gaucho y su perro. «**MENDIETA**.- Las gayinas están en la frivoludez, don Inodoro. Tienen la cabeza pa yevar la cresta, nada más» Fontanarrosa [2014b: s/n].

En otras ocasiones, lo que hace es asignar un falso significado a palabras reales o inventadas que se prestan a equívoco por medio del contexto sintagmático. El gag verbal suele manifestarse con la estructura «desconcierto-aclaración» Fontanarrosa [1998: 258]:

INODORO.- ¡Familia de cazadores! Mi tío, Depredativo Pereyra, era tigrero.

Una vez agarró a uno por la cola y lo revolvió contra el suelo.

CAZADOR.- ¿A un tigre?

INODORO.- No. A un surubí¹⁰³. Era tigrero. Vivía en el Tigre¹⁰⁴.

¹⁰² Esta variante es ejemplificada por Freud [1972a] con el célebre chiste de Heine, donde un personaje plebeyo alardea del trato recibido por un barón: «muy famillionariamente».

¹⁰³ Pez característico de la Cuenca del Plata con rayas o motas similares al pelaje de un tigre o un leopardo.

¹⁰⁴ Partido de la provincia de Buenos Aires donde es posible encontrar a este pez.

La invención de algunas locuciones verbales en la historieta se pueden relacionar con la técnica de la *bisociación* de Koestler¹⁰⁵ [2002], que consiste en «la colisión y fusión de dos matrices» Boccuti [2008: 173]. Para formar nuevas ideas con conceptos viejos, hace falta mirar al mundo desde una perspectiva extrañada, que nos aleje de los lugares comunes o las metáforas fosilizadas.

«Vaca con hombreras: el búfalo». Fontanarrosa [1998: 65] que incluye una prosopopeya anacrónica más cambio de género (en ese momento de la historieta los personajes están situados en el pasado tradicional).

«El viento, aire hecho a empujones» Fontanarrosa [1998: 70] donde se percibe un sometimiento exagerado por parte de lo humano hacia la naturaleza.

«*Bungalow* telúrico» pretensión anglicista al denominar el rancho de Inodoro.

En cuanto a los referentes culturales que frecuentemente se incorporan, es habitual que se les practique una leve modificación, para adecuarlos a la temática del episodio. La consigna histórica «alpargatas, sí, libros, no»¹⁰⁶ es adulterada por el gaucho en «Alpargatas, si. Lirios, no» Fontanarrosa [1998: 508] (Eulogia e Inodoro discuten porque ella quiere tirar un calzado del gaucho tan pestilente que provoca la muerte de las flores, Inodoro se defiende esgrimiendo la frase modificada). A este procedimiento, Atienza [2008: 54] lo denomina «creación de términos por analogía».

3.2.1.3. Nombres alusivos

Freud también llamaba la atención sobre los nombres propios y su significado objetivo, como una de las variantes del doble sentido. En la primera parte de la tesis, se hace referencia a este mecanismo irreverente que se ensaña con el protagonista. Y así como el nombre del gaucho no figura en el santoral, tampoco lo hacen los nombres extravagantes de la mayoría de sus familiares ni de otros vecinos que habitan en la pampa.

¹⁰⁵ La relación entre la bisociación de Koestler y la comicidad de *Inodoro Pereyra* fue estudiado por Boccuti [2008 y 2009] a raíz de la dificultad de traducir la categoría de humor lingüístico.

¹⁰⁶ Se trata de una polémica frase falsamente atribuida al ex presidente Juan Domingo Perón o, en ocasiones, a su mujer, Eva Duarte. Surgió en un enfrentamiento entre obreros y estudiantes universitarios.

Como una estrategia de comicidad e irreverencia lingüística, Fontanarrosa bautizará a muchos de sus personajes con nombres sugerentes. Realizando de esta manera un aprovechamiento y variación de este recurso humorístico.

Toda la familia de Inodoro ostenta nombres extravagantes, cada cierto tiempo el gaucho hace alusión a alguno de ellos. Así, el lector se entera que tiene tíos llamados: Depredativo Pereyra, Perecedero Pereyra, Adhesivo Pereyra, Consuetudinario Pereyra incluso, alguno de gramática imposible como es Fiesto Patrio Pereyra. También tiene primos, por ejemplo, Noyó Pereyra, su abuelo se llamaba Perico Encarnación Pereyra (pero por ser muy corpulento, tenía el apodo de El Pericón Nacional) y, asimismo, su tatarabuelo era Predio Ferial Pereyra.

Fuera de la familia de Inodoro, algunos personajes llevan nombres relacionados con la actividad que desempeñan. Así, el médico se llama «Citado Nosocomio»; la curandera «doña Reparación»; un militar «Sargento Marcial Rigores», un hombre muy pobre «Indigencio Torres»; un anciano porfiado «don Obsoleto». Asimismo, «Misturación Medina» es un curandero que mezclaba hierbas y terminó de barman en Buenos Aires y la sobrina de Eulogia es «Pila Bautismal Soria», a cuyo padre se le ocurrió el nombre en el último momento.

Los ejemplos son innumerables y se presentan las tres etapas de la historieta. En «Dale tu mano al indio» se produce una concatenación equívoca entre el nombre sugerente y la distorsión de su significado (que, a su vez, al aclararse funciona como justificación del nombre) Fontanarrosa [1998: 278]:

INODORO.- No jué el caso e' mi tío, el Plazo Fijo Pereyra. Hombre de gran prestancia.

VECINO.- ¿Elegante?

INODORO.- No. Prestamista.

3.2.2. Anfibología

Este «vicio del lenguaje» en que consiste el doble sentido, era considerado más elevado por Freud [1972a]¹⁰⁷. Para no perder eficacia, los giros semánticos requieren

¹⁰⁷ Los chistes basados en esta propiedad del lenguaje eran clasificados como «Múltiple empleo de un mismo material».

síntesis. La comicidad debe concentrarse en un solo enunciado que contenga un significante con muchos significados. Asimismo, la polisemia debe producirse preferentemente al final¹⁰⁸.

Todorov [1996: 337] también señala su mérito: «Aquellos [juegos de palabras] que ponen en evidencia la polisemia de las palabras, la ausencia del paralelismo riguroso entre el significante y el significado se relacionan con uno de los rasgos más esenciales del lenguaje, y nos enseñan mucho, consciente e inconscientemente, acerca del funcionamiento simbólico del lenguaje».

La polisemia funciona como un semillero de malentendidos cuyas consecuencias disparan la (re)acción de los protagonistas y la impotencia o desconcierto de sus interlocutores.

Los habitantes rurales echaban mano de las comparaciones y las metáforas relacionadas con su entorno para expresarse. Las imágenes solían ser concretas, sobre actividades campestres, la realidad del día a día que les permitía asimilar o explicar las abstracciones.

La literatura gauchesca recogió (y, en parte, estilizó) ese lenguaje repleto de tropos que, a su vez, recupera *Inodoro Pereyra*. De ahí surgen muchas muletillas que utilizan los personajes de la historieta: «porfiáu como gallo comiendo tripa»; «un tranco e`pollo» (como medida de longitud); «apretáus como hormigas en un carozo»; «ese palo es pa mi gallinero» (cuando se da por aludido); «[venir] como chanco pa los choclos» (desplazamiento veloz).

Las metáforas, en concreto, tienen mucho peso en las dos primeras etapas de la historieta, en las descripciones del narrador. Parodia del lenguaje recargado, a veces se destaca la degradación cómica y otras el ornamento épico e hiperbólico.

Fontanarrosa [1998: 50]:

¹⁰⁸ Un estudio publicado en el *Journal of Neuroscience*, demuestra que uno de los resortes que mueven a la risa es la ambigüedad semántica ubicada al final del enunciado. Basado en imágenes cerebrales captadas con resonancia magnética, se pudieron relacionar los procesos cognitivos que subyacen en dicho humor lingüístico. «Las imágenes (...) mostraron activación en gran parte de la red del lenguaje. Pero al parecer los chistes y la ambigüedad semántica tocan además otros resortes. (...) “áreas vinculadas con la recompensa y la emoción (...) el humor sólo es posible si uno es capaz de desarrollar cierto nivel de pensamiento abstracto. Se lo podría definir como una especie de placer intelectual”» Bär [2011].



Fontanarrosa [1998:163]:



3.2.2.1. Despenar a Epitafio Quejumbre

Los antiguos definían la metáfora como un extrañamiento, un instrumento cognoscitivo de naturaleza asociativa para comprender la realidad, Beristáin [1995]. Por medio de una abstracción, se realiza un cambio del sentido literal al figurado.

Como estrategia de comicidad, se puede recorrer el camino inverso, sobre todo, en metáforas gastadas a fuerza de repetición o en la catacresis por inopia léxica, Beristáin [1995]. La decodificación literal de la metáfora, entonces, constituye un extrañamiento propicio para la jocosidad.

Después de la infausta noche con Mirna, la salvaje, Inodoro tiene que domar un caballo bravío que le obsequian los indios. La faena es ardua y los pampas están expectantes mientras el gaucho y su perro se preparan. Un augurio de Mendieta sufrirá dos degradaciones. En primera lugar, de cultismo a sonido gutural por la ignorancia del

gaucho. Posteriormente, la pragmática de Inodoro arrastra a la locución latina desde su sentido figurado al literal. «Bruta doma» Fontanarrosa [1998: 133]:

INODORO.- Si la mano viene jodida, Mendieta, priéndasele de los garrones.

MENDIETA.- ¡Alea jacta est...!

INODORO.- ¿Se atragantó, Mendieta?

MENDIETA.- Digo que la suerte está echada, don Inodoro.

INODORO.- ¿Está echada? Dígale que se levante, que la vamos a necesitar.

Este recurso, que se enmarca dentro de la polisemia es el **desplazamiento de lo metafórico a lo literal**¹⁰⁹. El predominio de este mecanismo en la historieta es palmario. Ya sea como digresión de una sola viñeta o vertebrando el argumento central de todo el episodio, es evidente la predilección que Fontanarrosa sentía por el mismo¹¹⁰.

En la línea bajtiniana de la degradación, se trata de un desplazamiento de sentido desde el plano elevado de lo abstracto, espiritual o ideal (metáforas, eufemismos, frases hechas) hasta el plano material o corporal (distorsión, simplificación o banalización de los significados).

Es un procedimiento humorístico muy eficaz que llamó la atención de los teóricos. Bergson [2008: 84] destaca la comicidad de este fenómeno, lo llama «la materialidad de la metáfora». Asimismo, se relaciona con lo físico que irrumpe en lo metafísico propuesto por Critchley [2010]. También Freud [1972a] en su estudio sobre los chistes, denomina a este fenómeno lingüístico «doble sentido de una significación objetiva y metafórica de una palabra».

Cuando involucra a dos interlocutores, Freud [1972a: 1055] lo intitula «desplazamiento del acento psíquico sobre un tema distinto del iniciado». Un ejemplo que se presenta en hibridez con el humor amargo (donde lo épico se deteriora vertiginosamente hasta hambruna extrema) puede verse en Fontanarrosa [1998: 98]:

¹⁰⁹ La decodificación literal de las metáforas, como recurso relevante en *Inodoro Pereyra*, también ha sido analizado por García Canclini [1989]; Campra [2013: 124-136] y Martignone y Prunes [2008].

¹¹⁰ Campra [2013: 124] vincula este mecanismo al desempeño profesional de Fontanarrosa en la ciudad de Córdoba, Argentina: «existe una categoría del humorismo “el humor cordobés”, que los cordobeses consideramos típico de nuestra provincia. Entre sus caracteres distintivos se cuenta, sobre todo, el juego lingüístico y, precisamente, la decodificación literal de las metáforas».



Generalmente el gaucha se inclina por los significados literales, rebajando el mensaje a lo terrenal¹¹¹. Los desconciertos se suelen zanjar con la impotencia, desánimo o sorpresa del interlocutor de Inodoro. Por el contrario, si la confusión la experimenta el gaucha, (sobre todo en la tercera etapa) suele desembocar en una explosión de ira, puesto que lo habitual es que Inodoro interprete el más ofensivo de los significados (también con el calambur llega al mismo resultado).

En el episodio «Epitafio Quejumbre» Fontanarrosa [1998: 287], un militar le pregunta a Inodoro por el desertor que ostenta ese nombre mortuario. Inodoro conoce al desdichado y le informa al sargento lo que sabe.



El equívoco se induce por la utilización de uno de los eufemismos que habitualmente sustituyen el hecho de morir: «pasar a mejor vida» expresado —a su vez— con la vaguedad del pretérito imperfecto del subjuntivo. Lo que no queda claro es

¹¹¹ Aunque en menor medida, a veces es el gaucha quien elabora la abstracción. En los episodios con continuidad titulados «El desierto inconmensurable, abierto», Inodoro crea una metáfora a partir de un hecho concreto. El viento pampero sopla con intensidad y se lleva por los aires a los militares. Inodoro concluye: «¡Se incorporaron a la juerza aérea!» Fontanarrosa [1998: 110]. Ya en la tercera etapa, la temática bélica se aborda desde la crítica sociopolítica en Fontanarrosa [2000: 99]:

MENDIETA.- ¿Cuáles son los derivados del petróleo, don Inodoro?

INODORO.- Las guerras, por ejemplo.

si Inodoro genera la confusión de manera voluntaria o no. Inmediatamente después el gaucho le relata al sargento la taciturna vida de Epitafio.

A nivel narrativo se utiliza la técnica cinematográfica del *flashback*, por lo que el episodio se bifurca alternando el diálogo de Inodoro y la autoridad (situado en el presente) con una narración en *off* de Inodoro (siempre en pretérito) que está ilustrada por estampas de la vida de su amigo, hiperbólicamente sombría y angustiante.



El desarrollo del episodio se ubica en el territorio del grotesco abismal. La atmósfera mortuoria se conjura desde la elección de «Epitafio» como nombre propio. Es un bautizo y una condena. Un recordatorio constante de la existencia efímera de los mortales. El apellido tampoco lo favorece a la hora de desarrollar una perspectiva festiva.

La ilustración de la anacrónica prosopopeya (pájaros con beca de estudio) es angustiante. Si, como afirma Critchley [2010], hay una oposición entre la «apacible humanidad del animal y la turbadora animalidad del hombre», la viñeta de los pájaros llorando es una transgresión. La expresión humana y dolorosa de los urutaú¹¹² no da tregua, se extiende más allá de las lágrimas dibujadas. El *pathos* se materializa en la mirada y el aliento.



¹¹² Ave nocturna que tiene un canto melancólico y desgarrador equiparable al llanto. La voz, proveniente del guaraní cuya traducción aproximada es «pájaro fantasma».

El semblante de Epitafio refleja una perenne desolación. Las ojeras renegridas; el cabello engominado y circunspecto (en antítesis con el desarreglado pelo de Inodoro); las facciones cadavéricas (pómulos convexos, la indefinición de la nariz) y la postura sometida. Su pobreza es hiperbólica, sin embargo, lo rige una inercia zozobrada y ni siquiera se plantea salir de ella. Todo él es una mueca triste.



Los equívocos son una constante en todo el episodio. Si se da a entender que se dedicaba a la cría de animales caros (chinchilla¹¹³), inmediatamente después se aclara que, en realidad, criaba chinches, es decir, insectos parasitarios en su colchón. Y aún así, tiene la mala suerte de perder su microhacienda, porque se le incendia el jergón.

La fábula consiste en un encadenamiento de alusiones ambiguas que luego se aclaran. Si se sugiere la bravura de Epitafio a través del mote «La Fiera», la polisemia entra en acción y lo convierte en un epíteto dedicado a su mujer, radicándola en la fealdad degradante.

Aún así, Epitafio desea estar con ella y por eso deserta. Camino a sus brazos, la mala fortuna lo precipita a los indios y su actitud amenazadora. Hay algo inquietante en la homogeneidad de las expresiones de jinetes y caballos. La prosopopeya desnaturaliza a los equinos cuando ostentan esa maldad más humana que animal. Indios y rocines mantienen una mirada fija, una risa cuasi malévola en la oscuridad apretujada de sus figuras, que contrasta con la solitaria palidez de Epitafio. Nada más alejado de un buen augurio.

¹¹³ Roedor muy apreciado por su piel.

El relato de *Inodoro* concluye con un segundo eufemismo, en este caso, de asesinato: «lo despenaron», antecedido por «emboscada» (el término de por sí denota agresividad). Teniendo en cuenta que en el contexto de la pampa decimonónica caer en manos de los indios implicaba, si no la muerte, cuanto menos una retahíla de padecimientos mortíferos, es perfectamente deducible la defunción de Epitafio. Y así lo entiende el militar que lo busca.

La situación de peligro en que se encontraba el desertor sugiere, además, una muerte dolorosa de la que se compadece Mendieta en el penúltimo cuadro, y que da paso a la aclaración categórica sobre la verdadera fortuna de Epitafio.



El tono festivo tiene un pequeño anticipo en la diología de Mendieta, que desplaza la obediencia jerárquica a la pretensión ética. Pero lo alegre se evidencia en la descripción del festín que disfrutó Epitafio. En un solo parlamento de Inodoro se pasa del estertor al júbilo.

Es destacable la elección del autor de no mostrar explícitamente la felicidad de Epitafio. Su evocación está a cargo de Inodoro, que describe el jolgorio del banquete, comida, bebida, música, mujeres. Una reseña mucho más potente al tener que recrearse en la imaginación del lector. Ese festejo final obliga a la relectura del episodio (desde la cuarta viñeta se había dado a entender que había fenecido) y lo sitúa en el tradicional desenlace feliz de la comedia.

El interpretar literalmente estos eufemismos es un gesto, en definitiva, carnavalesco, del mundo al revés porque invierte el sentido. Asimismo, hay una degradación de lo macabro. El festín de Epitafio es una grotesca y personal danza de la muerte¹¹⁴. Una burla contra los fallecimientos en general y contra su propio santo, o

¹¹⁴ Grotesca en el sentido que afirmaba Kayser [2010] porque ha perdido su carácter aleccionador.

cuanto menos un conjuro para calmar la desazón y el espanto que la propia extinción provoca.

Más afincado en la tercera etapa —y en el absurdo— se encuentra el episodio «Don Diapasón» Fontanarrosa [1998: 427]. Está nutrido de múltiples referencias culturales (literatura gauchesca, cine, festivales folclóricos).

Un anciano (don Diapasón) requiere la ayuda de Inodoro para resolver un problema. Entre la intertextualidad paródica y el humor negro, se presenta al personaje (es el penúltimo payador, aludiendo a un clásico cinematográfico argentino: *El último payador* (1950)). Asimismo, ostenta una decrepitud hiperbolizada (se le derrumbó el paladar y lo tiene «apuntalado con ramitas»; los críticos consideran que está «más cerca del arpa que de la guitarra»).

Por último, los fracasos asolaron su carrera «La crítica dijo que yo, en Cosquín,¹¹⁵ había dejado un recuerdo, no ya imborrable, sino irreparable». Y, sin embargo, el mayor problema que debe enfrentar es la materialización en su propio organismo de una de las metáforas más célebres de *Martín Fierro*.

Se trata de los dos versos finales de la novena estrofa, que ya habían sido parodiados por Fontanarrosa en uno de los episodios iniciales: «Las coplas le brotan a Inodoro como agua **mineral**» Fontanarrosa [1998: 24] (el rosarino había sustituido el vocablo «**manantial**» del texto de Hernández). Esta primera devaluación es sutil, se pasa del agua en su estado natural a la mecanización del agua embotellada.

En el caso del anciano de la tercera etapa, la intertextualidad paródica implica la decodificación de la metáfora así como el traspaso del signo lingüístico al icónico.



¹¹⁵ Ciudad cordobesa de Argentina donde se desarrolla un tradicional festival de folclore.

En el episodio «Grandote y de pocas pulgas» el humorista propone una versión radical del paso de lo figurado a lo literal, que lo sitúa en el absurdo enajenante. Inodoro está furioso e indignado con un vecino suyo —«el “Zorro” Milicich», aparente ladrón de gallinas— que le ha comido al gaucho su gallina más apreciada.

Mendieta y Eulogia intentan calmarlo, temen que el arrebato de furia termine en «tragedia crioya». El gaucho los tranquiliza, les dice que él confía «en la fuerza de las palabras» y se va en busca del vecino (que lo supera en tamaño). Fontanarrosa [1998: 449]:



Es la regeneración del *slapstick*. Desde la primera etapa de la historieta Fontanarrosa se destacó por la utilización lúdica de los límites de cada viñeta. Así, se observan solapamientos de figuras y parlamentos, omisión del límite gráfico y metamorfosis de la frontera en personaje (o viceversa).

Pero hasta este momento, los protagonistas nunca habían tomado consciencia de la convención que sirve para expresar su habla (o pensamiento). Y, de hecho, es un recurso que no se vuelve a utilizar (siempre en la línea cuidadosa de Fontanarrosa de no agotar recursos).

La decodificación de la metáfora es tan bestialmente absurda que desafía —de hecho, rompe— sus propias convenciones de género. Hay un atisbo de metahistorieta, porque, si bien el protagonista no toma consciencia de sí mismo como tal (en calidad de actante), sí que aliena la convención que sirve para proporcionarle el habla.

Lo que debería ser la onomatopeya de un golpe, es una acusación punitiva. En su abstracción, es más eficaz que un insulto, porque provoca dolor real, o eso deduce el lector, según el quejido del vecino ladrón.

La recriminación de Inodoro puede leerse en el mismo objeto que se corporeiza dentro de la ficción. La acción del gaucho implica, entonces, una doble traslación: por un lado, de lo figurado a lo literal; por el otro, de la convención del género al interior de la fábula, el signo se materializa para herir a un personaje.

Es un gesto contundente de Inodoro que pone en duda su propia existencia. La enajenación de un emblema que, como formula Bozal [1998: 129]: «nos llevan hasta el límite mismo de la comprensión y nos dejan sin palabras: están en el límite del mundo».

Asimismo, el contenido semántico del parlamento del gaucho también está inmerso en la contradicción. Posee una prosopopeya y una animalización aludidas. Porque, mientras al vecino lo apodan «Zorro» (tradicionales depredadores de las aves domésticas), se da a entender que se ha comido a otro humano. Sin embargo, «antropófago» pierde credibilidad si está seguido por la locución «aves de corral».

En el mejor de los casos, la paradoja se podría disolver en la ignorancia grotesca de Inodoro, que queriendo aparentar una erudición inexistente, se sumerge en una contradicción insalvable.

3.2.2.2. Otras fluctuaciones del sentido

Es imposible —e infructuoso— enumerar todos los juegos de doble sentido que Fontanarrosa utilizó a lo largo de treinta y cinco años en *Inodoro Pereyra*. Baste decir que era un virtuoso en la elaboración de ese mecanismo y citar algunos de los exponentes más representativos.

En ocasiones, la confusión generada por la anfibología era el eje del argumento central. Otras veces, los equívocos funcionaban como pequeñas digresiones irrisorias con las cuales el humorista enriquecía la tira. Era característico en la historieta, sobre todo en la tercera etapa, el desafío de poner un chiste por cuadrito¹¹⁶ «nunca compartí la

¹¹⁶ Esta peculiaridad ha sido señalada por Sasturain [2004] y Martignone y Prunes [2008: 70]: «Si en la etapa intermedia sobresale el talento gráfico de Fontanarrosa, aquí [en la tercera etapa de la historieta] es su ingenio verbal el que no parece conocer límites. (...) Adopta un modelo que representa un enorme desafío creativo, el de incluir un (buen) chiste —y a veces más de uno— por viñeta. (...) Desarrolla una estructura inédita donde no existe el típico remate del cuadrito final, sino que cada viñeta contiene su propio remate».

tesitura de algunas páginas humorísticas de jugar todo el efecto de la historia al chiste del último recuadro» Fontanarrosa [2004: 13].

En «El oficio más antiguo del mundo» el gaucho y su perro acuden entusiasmados a escuchar a un viejo que cuenta historias; mientras caminan, mantienen un pequeño diálogo con cierta carga irónica hibridada con retruécano. Fontanarrosa [2001: 108]:

MENDIETA.- A usted le gustan esas narraciones.

INODORO.- Me lo inculcó mi maestra de Lenguaje, Clara Sosa. Yo disfrutaba hasta que terminara la clase. O que terminase la Clara.

Dentro de las aliteraciones, la paronomasia es bastante frecuente y da pie a los equívocos y confusiones de Inodoro. «En el país del malambo» Fontanarrosa [1998: 280]:

INODORO.- Güeno, veníamos con unos animales...

HOMBRE.- Usted es resero.

INODORO.- Güeno, a veces rezo. Cuando me siento solo.

El calambur también está muy presente en la tercera etapa, su incongruencia cómica se suele emplear como fuente de equívocos. Le aporta ritmo y digresiones hilarantes a la acción. Fontanarrosa [1998: 146]:

INODORO.- Ésta es una cuestión entre el Escorpión y yo. ¡Nos veremos en el campo del honor!

MENDIETA.- ¿De qué Leonor?

Por otra parte, abundan las decodificaciones de frases hechas. Fontanarrosa [1998: 88]:

(Inodoro y Mendieta corren al auxilio de un ángel que yace en el suelo luego de una aparatosa caída análoga a una catástrofe aérea.)

MENDIETA.- No podemos dejarlo a la güena de Dios, Inodoro.

INODORO.- Si ésta es la güena, cómo será la mala, Mendieta.

3.3. Entelequias enmarañadas: la hegemonía de la prosopopeya

Considerada por la retórica como una «metáfora sensibilizadora» que acerca lo humano a los animales o los objetos, la prosopopeya es esencialmente híbrida. Es la figura donde se ensambla lo humano y lo animal; lo humano y la cosa; el espanto y la risa; lo grotesco y el absurdo. Enseña su cara amable hasta que se adentra en la peligrosidad. Puede pasar sigilosamente de la simpatía a la amenaza.

Desde lo grotesco abismal, si un objeto antropomorfo cobra vida, su automatismo puede volverse peligroso y grotesco al tomar conciencia de sí mismo y verse impulsado (según la «pulsión aniquiladora» de Kayser [2010: 308]) a la destrucción del humano que lo creó —cuando no a toda la especie—. O no; y limitarse a enseñar la cara lúdica de la metamorfosis¹¹⁷.

Sobre la relación entre lo humano y lo animal, ya se ha profundizado en el capítulo LA PAMPA EN CLAVE GROTESCA. El camino que conduce al solapamiento entre lo humano y lo animal se puede abordar desde los dos extremos: a partir de la humanización de animales; o bien, desde la animalización del hombre.

El tránsito de cada pasaje nos lleva a un punto central imposible de determinar. Una frontera difusa que separa la visión satírica de Horacio de la de Juvenal. El Medioevo (con su personificación festiva) del Renacimiento (con sus bestias quiméricas e intrahumanas), tal como propuso Foucault. O bien, establece los confines entre «la humanidad apacible del animal y la turbadora animalidad del hombre» Critchley [2010: 56]. Es decir, entre el absurdo y el grotesco.

En cualquier caso, los límites que separan estas perspectivas no son tan claros como la certeza de los infinitos atajos que arrastran al pensamiento de un lado al otro. Amén de correr el riesgo de quedarse atrapado en ese laberinto. Esas fronteras movibles a las que se refería García Canclini [1989] también alcanzan este aspecto. En ocasiones, la prosopopeya y la animalización se presentan anidadas. Animales humanizados que personifican objetos, objetos que cosifican humanos que, a su vez, personifican animales y la animalidad latente que irrumpe en todos ellos.

La personificación de animales (en su versión más amable, festiva y medieval) constituye un recurso tan frecuente como los juegos lingüísticos. Durante las tres etapas

¹¹⁷ En el tradicional motivo literario de la vida artificial, podría ser la diferencia entre *Frankenstein* o *Pinocchio*. En cualquier caso, en sus mitos originarios, Prometeo y Pigmalión, el creador tarde o temprano es martirizado.

Inodoro interactúa —de igual a igual— con animales e insectos (las hormigas, las gallinas, el cerdo semental Nabucodonosor II, las vacas, los sapos, Pavorotti, un pavo cantante, etc.).

Como se indicó en la primera parte de la tesis los loros¹¹⁸ «perversos pero leales» Fontanarrosa [1998: 528], alcanzan el rango de antagonistas principales en la tercera etapa de la historieta. A nivel narrativo, se convierten en un motivo recurrente para someter a Inodoro a burlas y engaños.

En esta pampa quimérica, donde la prosopopeya es moneda corriente, la naturaleza diversa de sus habitantes es aceptada con normalidad. Cuando Inodoro perseguía a Escorpión Resolana, para vengar la afrenta que le había infligido a Eulogia, una tormenta lo sorprende en campo abierto. Para resguardarse, se meten dentro del poncho, pero sin dejar de cabalgar. El equívoco está servido.

Desde una perspectiva alejada, unos sapos deducen que se trata de un ser hibridado, una mezcla de caballo y manta. Con lo cual, no sólo admiten una prosopopeya (ignorando que es falsa, por una vez, hay una explicación realista para el hecho, el lector la conoce, así que se activa la complicidad); sino que, además, al objeto animado le adjudican características animales como si se tratase de parejeros: «cuadrera de frazadas»¹¹⁹, Fontanarrosa [1998: 156]:



¹¹⁸ «Podríamos decir muchas cosas de los loros. Seguramente son los más desconcertantes de los animales, por su extraña habilidad en imitar lo que nos destaca como especie: el lenguaje. Eco cómico de lo humano, sosteniendo un espejo ante nuestro rostro ridiculizado, el loro es la bestia más crítica del campo. Estacio, el poeta napolitano del siglo I, escribe: LORO, príncipe de las aves, esclavo delicioso,/ hablas como una persona, con más sentido/ que la mayoría, repitiendo lo que te decimos» Critchley [2010: 58]. En nota al pie Critchley aclara: «Citado en el muy entretenido libro de RAYMOND GEUSS, *Parrots, Poets, Philosophes an Good Advice*, Hearing Eye, Londres, 1999, p. 8».

¹¹⁹ Las cuadreras son carreras breves de caballos en las que se suele apostar.



Kayser [2010: 308] justifica la frecuencia de estas hibridaciones porque «la visión de lo mecánico es tan usual para el hombre que parece relativamente fácil el desarrollo de un grotesco de la “técnica”».

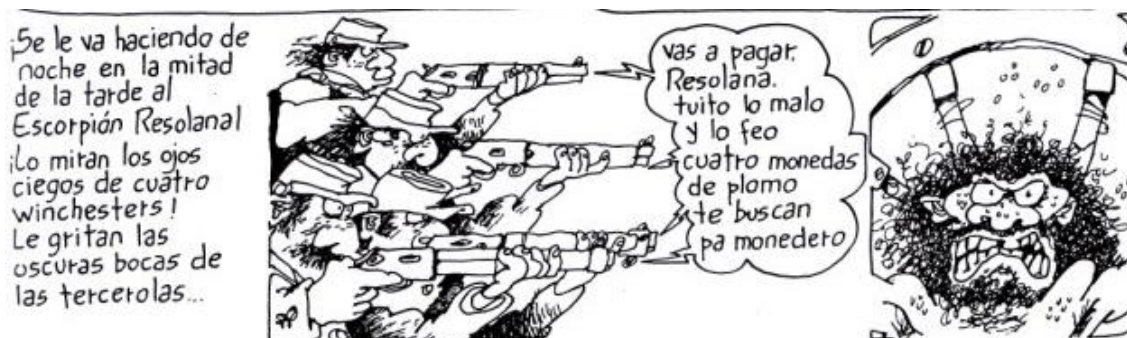
Mendieta, como prosopopeya fundacional, está afincado en esa frontera esquiva donde se disputa la naturaleza de su especie. Padece la irrupción de lo animal, pero también disfruta de los privilegios humanos de su personificación: Fontanarrosa [1998: 329]:



La prosopopeya de objeto, en cambio, se presenta en menor medida y muchas veces por alusiones. El extrañamiento que provoca en los personajes suele ser mayor. En «El final del Escorpión Resolana»¹²⁰, unos militares están a punto de ajusticiar al criminal¹²¹. Fontanarrosa [1998: 159]:

¹²⁰ Esta aventura tiene carácter de continuidad; el fragmento analizado correspondería al episodio número 3, aunque en el original no están numerados.

¹²¹ Situación de la que lo librará Inodoro, para terminar en el ridículo combate comentado en el capítulo MATICES DEL HUMOR NEGRO.



Una escopeta de por sí es sinónimo de peligrosidad. Lo inquietante de esta intrincada prosopopeya es que lleva anidados metáfora, eufemismo, degradación y cosificación.

La humanización de las armas es aludida en un primer momento a través del narrador, que con tono épico describe los hechos. La turbación reside en la ambigüedad que transmite. No son antropomorfas, sin embargo, tienen ojos y bocas. La perplejidad se refuerza con la antítesis y lo sombrío: ojos ciegos que miran, bocas oscuras que gritan.

En la siguiente viñeta, la prosopopeya se hace patente. Los militares sólo apuntan, están reducidos a meros soportes, en cambio, son las tercerolas las que recriminan. El único gesto humano que exhiben es el lenguaje. Por lo demás, son sólo objetos que ni siquiera pueden mantenerse por sí solos (a diferencia del episodio de la bala perdida, que se desplazaba con pies antropomorfos).

Y, aún así, desde su precaria humanidad, cosifican —de manera degradante— al reo. En este sentido, la limitada humanidad que ostentan es un contrapunto a la elocución poética y el pensamiento elaborado que da pie a metáforas y eufemismos. No hablan de «balas» sino de «monedas de plomo». Ni dicen «fusilar», sino que la munición tiene voluntad propia para «buscar» al malhechor y reducirlo a un envase cuya única finalidad es contenerlas.

La última viñeta, muda, con la mueca tensa de Escorpión, intensifica el dramatismo acreditando las amenazas de las escopetas.

En la tercera etapa, la incorporación de objetos animados posee, desde luego, un tono más festivo. Un motivo que suele aparecer es el «redescubrimiento de objetos cotidianos». Es decir, el gaucho se enfrenta por primera vez —e intenta descifrar— cosas habituales para el lector pero fuera de contexto en la pampa tradicional (el primer

encuentro con Papá Noel, una cazuela decorada con flores, un hombre adentro de un saco de dormir, un inodoro). La comicidad es suscitada por las hipótesis disparatadas que propone para deducir tanto su funcionamiento como su función.

En «Vamos a ver, dijo un ciego», un vecino se ha comprado una bicicleta. Unas cuantas viñetas retratan el infructuoso esfuerzo del gaucho tratando de acercar a su cosmovisión rural el concepto, para asimilarlo. Fontanarrosa [1998: 502]:



Un primer absurdo se manifiesta en la cosmovisión contradictoria del vecino. Por un lado, quiere actualizarse y cambiar el caballo por la bicicleta. Por el otro, la tradición es más fuerte que él y acude a Inodoro (por su oficio de domador) para que amanse a la bicicleta.

A pesar de sus reticencias, Inodoro da por sentado que se le puede aplicar la misma técnica que a un caballo e intenta domarla. Entonces irrumpe el absurdo. En efecto, la bicicleta se animaliza y no deja que el gaucho la domestique.



A pesar del fracaso del operativo, el vecino decide elegir al velocípedo antes que al caballo. Más allá del absurdo, todo el episodio es una alegoría del clásico antagonismo «viejo-nuevo» o «tradición-actualidad». Un conflicto que está planteado desde el inicio en el gaucho, que se tiene que adaptar a una época ficcional plagada de anacronismos. En el remate, el gaucho defiende su postura reaccionaria con un argumento incontestable.



3.4. Metahistorieta¹²²

La metaficción como estrategia de escritura moderna y postmoderna tiene muchas variantes. La más utilizada en *Inodoro Pereyra* se manifiesta cuando los personajes toman consciencia de sí mismos, en tanto que personajes de historieta. Al igual que ocurre con otros recursos, el autor lo dosifica estratégicamente para evitar el agotamiento y ganar eficacia.

¹²² Steimberg [1977] fue de los pioneros que analizaron el género de la historieta desde el mundo académico. Sobre la historieta argentina de fines de los '60 y comienzos de los '70 del siglo XX, entre los que se encontraban las creaciones de Fontanarrosa, afirmó que «se había liberado de sus propios límites como género, reflexionan más libremente sobre sí mismos, interpelan al lector, despliegan hasta el estallido sus recursos textuales y gráficos». También De Santis [1998] examina las características del género que la predisponen para la experimentación con sus propios códigos: «El arte de la historieta es el de la conciliación de los contrarios sobre una hoja de papel. Cuatro pares de oposiciones son claras: sucesión / simultaneidad, velocidad / cristalización, fondo/figura, dibujo/palabra. En la página conviven el desarrollo progresivo de la historia y los momentos simultáneos (...) en un todo inmediato para la mirada. Eso propicia juegos de referencialidad interna que trazan sus propias líneas entre las viñetas de una página» De Santis [1998: 13].

Desde la primera etapa —y en momentos puntuales— Inodoro evidencia su carácter ficcional, estableciendo una conexión directa con el público. El episodio inaugural de este recurso se titula «Recital» Fontanarrosa [1998: 43]. Luego de cantar una serie de versos de carácter festivo y lúdico, el gaucho exhorta a los lectores a «comprar otra revista» si no les gusta su música. A este mecanismo Foster [1989] lo denominó «elocuente inautenticidad». Asimismo, al expresarse cantando y acompañado de una guitarra, se establece una analogía con la forma lírico discursiva del *Martín Fierro*.

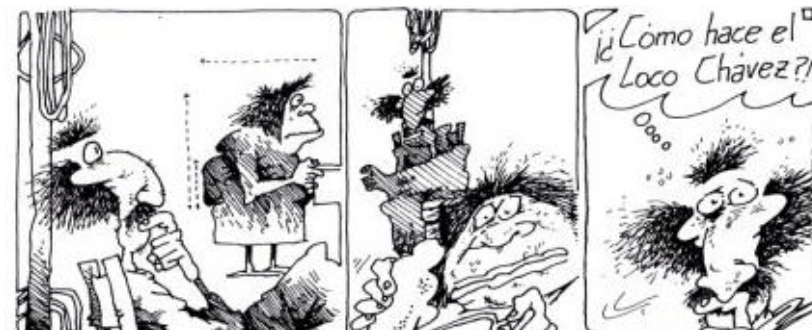
En otras ocasiones, el propio gaucho le avisa al público que la aventura que están viendo continuará «en otro libro que viene» Fontanarrosa [1998: 152]. Del mismo modo, se puede detener la acción para que Inodoro haga una sinopsis de lo que ha acontecido anteriormente, y en forma explícita le explica a Mendieta que si no lo hace, el público perderá el hilo de la historia. También aparecen algunas frases autorreferenciales, como su intento fallido de seducir a la forastera «¿Y mi nombre no le dice nada? Inodoro Pereyra. De las revistas» Fontanarrosa [1998: 200].

A partir del traslado de la historieta a *Clarín* —periódico de tirada nacional— crece la repercusión de la historieta y los artículos de análisis se multiplican. Fontanarrosa se hace eco de las opiniones de estos nuevos interlocutores y pone a su gaucho a interactuar con periodistas, estudiosos o villanos que quieren hacerse famosos a costa de pelearse con Inodoro y darle muerte.

En «Son bolazos que se cuentan» Fontanarrosa [1998: 261] un periodista que entrevista a Inodoro lo llama antihéroe, le dice que es un personaje en búsqueda de su identidad, lo interroga sobre dónde se encuentra (Inodoro) ubicado en la pirámide social. Finalmente, luego de una serie de equívocos, Inodoro se compara con otros héroes ficticios y asume: «A otros les ha tocáu hacer la Historia. A mí me ha tocáu hacer la Historieta».

«El gaucho, ese símbolo» Fontanarrosa [1998: 316] está cargado de ironía. Un funcionario les informa que han estado estudiando su historieta y critica la imagen deplorable de Inodoro, Mendieta y el rancho. Recrimina al gaucho por su físico, que no concuerda con el modélico «ser nacional» y que «muestra una realidad problematizada, ajena a la verdad».

La incorporación en *Clarín* supuso, además, la oportunidad de Inodoro de apelar a la complicidad del lector al referirse a los personajes de las otras tiras que se publicaban en la misma página que él. «Los mejores del mundo» Fontanarrosa [1998: 277]:



El Loco Chávez era una historieta que se publicó en la contratapa de *Clarín* desde 1975 hasta 1987, con guión de Carlos Trillo y dibujos de Horacio Altuna. Una característica de la tira era la destreza que tenía el dibujante para ilustrar a mujeres que cumplieran con los cánones de belleza. Este episodio tiene un remate irónico, porque si bien las tres primeras viñetas hay un desprecio a Eulogia como mujer, en las últimas tres Inodoro acaba humillado ante la prensa, al ser tirado por un caballo (que ni siquiera estaba domando, sólo quería tomarse una foto para ilustrar el reportaje que le estaban haciendo).

Hay una concentración de este tipo de recursos en los inicios de su publicación en *Clarín*, sobre todo los que reflejaban los análisis críticos sobre la tira. Probablemente para que la ficción no perdiera potencia, el humorista los fue desechando.

Consolidada la tercera etapa, la metahistorieta se manifiesta en pequeñas digresiones que no suelen repercutir en el argumento central del episodio. Los ejemplos pueden ir desde lo anecdótico, demostrando conocer su frecuencia de publicación (y para evadir la recriminación de su mujer): «Un trabajo nocturno» Fontanarrosa [1998: 583]:

EULOGIA.- ¡Pereyra! ¿Cuánto hace que no aparece por acá!

INODORO.- Y... dos semanas ¿no sale cada quince días esta historieta?

Hasta el reconocimiento axiomático de su quintaesencia. Fontanarrosa [1998: 450]:



CONCLUSIONES

En esta tesis doctoral se examinó la historieta *Inodoro Pereyra, el renegáu* de Roberto Fontanarrosa con el propósito de poner en relieve sus aspectos más universales, aquellos que le brindan la oportunidad de ser apreciada más allá de las fronteras de su país de origen.

Este empeño no desatiende la dificultad que acarrea la comprensión de una obra que se plantea inicialmente como parodia del universo folclórico (entre otros múltiples referentes culturales de los que se nutre). Es innegable que tiene una gran carga intertextual que apela a constantes inferencias del lector.

No obstante, desde el primer momento se destacó su atractivo poliédrico porque, además de la parodia vernácula (que se concentra en los primeros años), la historieta alberga también humor negro, grotesco, absurdo y un esencial humorismo amargo que la recorre de manera transversal¹²³.

El análisis se abordó a partir de la poética que ofrece un material sobresaliente por su ejecución textual y gráfica. Se trabajó desde una lectura atenta a la pulsión creadora —vertiginosa y ecléctica— de Fontanarrosa. Desde una actitud receptiva y permeable hacia lo que irradian los personajes y las situaciones propuestas; ese primer sondeo fundamentó la búsqueda de una teoría que lo contextualice de forma adecuada.

Por este motivo, se profundizó en la psicología de los protagonistas y su posición ante el mundo. Una de las virtudes que esta tesis señala en *Inodoro Pereyra* es que el humor y la comicidad surgen a partir de la vivencia de sus personajes. Moradores de la antítesis, no se limitan a contar chistes, sino que son enajenados por las

¹²³ En la dicotomía planteada por numerosos pensadores entre comicidad y humorismo, *Inodoro Pereyra, el renegáu* funciona —una vez más— como punto de encuentro entre una y otra expresión o entre las intenciones que subyacen a dichas modalidades. Eco [1999] distingue entre lo cómico y el humorismo en relación a la función social que desarrollan. Mientras el primero, relacionado con el carnaval y la ruptura de la regla, en realidad confirma su carácter conocido e indiscutible, el humorismo (que Eco relaciona con la noción propuesta por Pirandello) permite que el espectador se identifique con el protagonista y su padecimiento, que se produzca una crítica y cuestionamiento real del orden establecido y que la carcajada se transforme en sonrisa (a la que también se refería Critchley). Según los múltiples mecanismos analizados en la historieta de Fontanarrosa, se puede afirmar que tanto comicidad como humorismo se manifiestan en ella.

situaciones. Son seres marginados que tratan de descifrar su mundo mientras se abren paso en una realidad adversa.

Inodoro Pereyra, en concreto, es definido por su autor como «un legítimo antihéroe que trata de afirmar su dignidad en un mundo que fundamentalmente no le pertenece» Rivera [1976: 61]. Y es en esa defensa de la dignidad cuando el gaucho de Fontanarrosa apela a un humorismo amargo. Un distanciamiento estratégico, una perspectiva diferente con fines adaptativos que empatiza con el género humano. Es decir, lo vuelve universal.

Asimismo, esta historieta ostenta otros aspectos ecuménicos como ciertos matices del humor negro, su impregnación grotesca y sus atributos absurdos. Transcurre en una pampa quimérica que abunda en prosopopeyas mientras animaliza, degrada o cosifica a los seres que la habitan.

En base a lo analizado y como constatación preliminar de la hipótesis, es posible afirmar que la edición de una selección adecuada del material podría ser comprendida en otros países de habla hispana¹²⁴. Sus rasgos universales la hacen resistente al tiempo y la distancia (física y cultural). No obstante, cabe matizar que aunque algunos recursos humorísticos revelen un carácter nomotético, dicha edición probablemente requeriría un estudio preliminar y un glosario.

La antología debería realizarse priorizando las características que congregan al género humano¹²⁵. La dignidad del hombre trastornada al asumir sus frustraciones, o cuando trata de mantener el equilibrio entre la bravuconería y la cobardía; o bien, cuando se convierte en especialista en digerir derrotas, artífice de inagotables relatos que justifican sus infortunios.

De la misma manera, hay otros temas de gran influjo, como lo humano y lo animal confundidos en un mismo individuo (en sus dos vertientes: animalización y prosopopeya). Los comportamientos instintivos, el hambre, la miseria que vincula a los marginados (en legión o cofradía). El paso del tiempo, el extravío de la épica, la

¹²⁴ La traducción a otro idioma sí que plantea inconvenientes mucho más infranqueables, por el enorme peso de los juegos lingüísticos, tal como explica Boccuti [2008].

¹²⁵ Dada la naturaleza híbrida del humor de Fontanarrosa y su habilidad para concentrar varios mecanismos en una sola viñeta, la división absoluta resulta imposible (e inconveniente). Por este motivo, habría que dar prioridad a los episodios cuya temática fuese universal.

decadencia, la vejez (y su decrepitud inherente) y el igualador irrefutable: la condición mortal.

En el carácter contradictorio de sus protagonistas se evidencia otro rasgo humano: la noción de frontera. Que separa. Que nutre. Que hermana o provoca guerras. Que los define en la alteridad y los reafirma en los prejuicios. Que restriega los defectos (propios o ajenos). Fronteras como celosías. Espiar al otro y entender lo que definitivamente no se es; o lo que se desearía ser.

Eulogia, Mendieta e Inodoro son seres fronterizos y contradictorios. Sus relaciones interpersonales se fundamentan en la paradoja. Inodoro tiene un perro, pero no es su mascota. Tiene una mujer que no es su esposa, aunque (sobre)llevan una extensa y férrea convivencia. Inodoro aspira a cometer infidelidades (y Eulogia, en menor medida, también) pero no se plantean marcharse del rancho definitivamente.

Se trata de personajes con su naturaleza cuestionada: Inodoro es un antihéroe, que vive con una mujer animalizada y un perro humanizado. Son irónicos habitantes de oposiciones (pasado-presente; tradición-actualidad; rural-urbano; ficción-realidad; sapiencia-ignorancia; culto-rústico; bravuconería-cobardía; ternura-bestialidad; humano-animal; humano-cosa; trágico-cómico; metafórico-literal).

Y desde esa inestabilidad intentan descifrar su mundo. Apelando a una atávica capacidad de adaptación. Desde el género híbrido de la historieta sus personajes viven, padecen y claman su marginalidad.

La facultad evocadora de la parodia exige la complicidad del público. Ese es el principal motivo por el cual *Inodoro Pereyra* se considera «inexportable». El carácter fundacional de este recurso es incuestionable. En las primeras épocas, la historieta está dotada de una gran carga intertextual.

El autor apela al lector a través de un universo compartido: la retórica folclorista, el mundo gauchesco, el radioteatro y su declamación hiperbolizada, el folletín, el tango, el cine, etc. Todo se fagocita en el gesto paródico. Y el lector lo identifica. Y se reconoce.

La pérdida de esos guiños concretos es inevitable. Sin embargo, lo que subsiste como fuente de comicidad son algunas estrategias paródicas como las devaluaciones y las hipérboles, que se pueden comprender desde lo grotesco o lo absurdo y están contextualizadas en la propia fábula.

Critchley [2010: 51] define la parodia como «la reducción deflacionaria de lo sublime» y la burla heroica como la «elevación épica de lo insignificante». La jocosidad, entonces, surge a partir de denigrar lo excelso o glorificar lo trivial. Así, a pesar de la distancia y el tiempo, algunas situaciones paródicas de la historieta continúan siendo objeto de hilaridad, como la desmitificación de lo solemne, la devaluación de lo monstruoso o la desacralización de la muerte¹²⁶; o bien, la reacción exagerada (heroica o temerosa) de Inodoro frente a un pequeño insecto o al encarar una sencilla tarea cotidiana.

Incluso el lenguaje grandilocuente del narrador de la segunda etapa, aunque se desconozca el referente¹²⁷ al que se alude (la retórica folclorista o el radioteatro), puede ser entendido a partir de la exaltación, el oxímoron y los elementos absurdos.

Este tratamiento paródico le ha impreso un carácter de perpetuidad. En un mundo de hipervínculos y buscadores virtuales, donde ya casi ningún material resulta inaccesible, lo que en primera instancia sería un obstáculo (un laberinto de múltiples y lejanos referentes culturales) puede convertirse en una invitación. Una suerte de mapa para acercarse a la cultura rioplatense¹²⁸. Una galería de retazos (velados o explícitos) de literatura, folclore, música, cine, etc. Una amalgama de escondrijos y recovecos bibliotecarios que propone búsquedas intertextuales. Un florilegio con destellos creativos de otros artistas que el humorista incorpora en su obra como gesto de admiración. Aunque con el tiempo y la distancia *Inodoro Pereyra* pierda su función de estimular la complicidad, sigue atesorando todas esas referencias.

Esta yuxtaposición de materiales intertextuales, a veces manifiestos y otras, extrañados o descolocados de su sentido original, puede conducir concebir a la historieta como un pastiche. Alén, que considera a Inodoro Pereyra (como personaje)

¹²⁶ La degradación, al estar hibridada con el grotesco, tiene competencias universales.

¹²⁷ Palacios [2014a: 273] analiza el sistema de referencias en *Inodoro Pereyra* y la eficacia (en ocasiones) de su hilaridad, aun sin reconocer «específicamente la procedencia de la cita (...) incluso podría no haber tal referencia. El sintagma tendrá la apariencia de ser una transformación de algo ya conocido, aún cuando en realidad no lo sea».

¹²⁸ «Historieta telúrica, arraigada en la tradición gauchesca y humorística nacional y tal vez por eso única e irrepetible, jamás podrá ser traducida sin pérdida. Ésos son su poder, su verdad y su regalo a los argentinos. Preveo, en un futuro no muy lejano, que hordas de extranjeros (como aquel personaje inglés que había aprendido español para leer el *Quijote*) se volcarán al estudio de la cultura y la lengua rioplatenses para poder conversar de igual a igual con Inodoro» Martignone [2005].

«aluvional, inmigracional, mestizo y promiscuo» (en oposición al gaucho prototípico del impuesto «ser nacional») y lo vincula con el postmodernismo¹²⁹, trae a colación ese término, pero con matices circunspectos: «...podemos hablar en *Inodoro* de un pastiche, pero de un ludismo vital antes que hueco y superficial (...) [que problematiza] la identidad cultural jaqueando estereotipos establecidos y automatizados» Alén [2010: 6].

Sin embargo, a pesar de los muy acertados matices de Alén, la denominación de «pastiche» siempre será insuficiente para etiquetar esta historieta en su complejidad. En última instancia, se podría reconocer que el paso del tiempo marcará en *Inodoro Pereyra* un devenir, una transición desde el pastiche (exquisito y no excluyente con respecto a otros rasgos humorísticos) hacia el palimpsesto.

De esta manera, *Inodoro Pereyra* recoge el legado del folclore y de la literatura gauchesca para convertirse ella misma en legado, en patrimonio cultural. En reliquia. Cada lector puede —y podrá— hurgar en ella y construir su palimpsesto personal.

En la primera parte de la tesis se destacó el magnetismo de la historieta. Cada episodio, de hecho, cada viñeta es una parcela de conocimiento —un dato, una reflexión o un chiste como síntesis de pensamiento—. Un volumen compilatorio de la historieta se puede recorrer en cualquier sentido, hacia adelante y hacia atrás, con la misma libertad y arbitrariedad anacrónica con las que su autor transita las épocas.

Otro tipo de guiño al lector (acaso no tan críptico) fue el análisis de lo cotidiano desde una perspectiva humorística. Durante casi treinta años, la historieta se publicó en un periódico y sus argumentos se nutrieron de los acontecimientos informativos. Las crisis económicas, la censura, el retorno a la democracia, la guerra de las Malvinas, los desaparecidos de la última dictadura.

Los episodios emblemáticos que tratan estos temas, podrían funcionar como aquel álbum de fotos al que se refería Fontanarrosa en el prólogo de una compilación española de sus chistes, «quizás, a través de ellos, pueda tenerse una liviana semblanza de los argentinos y llegar a conocerlos un poco más, como puede llegar a conocerse un poco más a alguien hojeando su álbum de fotografías personales» Fontanarrosa [2002: 8-9].

¹²⁹ Sobre el que también especifica qué rasgos se presentan en *Inodoro Pereyra*: «Empleamos la palabra posmodernidad, entonces, no en el sentido que ha cobrado muchas veces, de mueca cínica y distanciada de la realidad, sino en otro sentido, quizá más positivo: el de no claudicar a la tentación de ofrecer verdades absolutas ni lecturas unidimensionales de la Historia» Alén [2010: 7].

Sin embargo, es inevitable reconocer que (junto con los juegos lingüísticos) este aspecto de *Inodoro Pereyra* es el menos transferible fuera de su lugar de origen¹³⁰. Dicho impedimento está relacionado con la empatía que genera el humor a partir de la identificación, según señala Critchley [2010: 99]:

...el humor es, por tanto, lo que nos devuelve a lo local, a un *ethos* específico que con frecuencia se identifica con un pueblo en particular que posee una serie de costumbres y características compartidas (...) y es el aspecto de la vida social tal vez más difícil de explicar a los demás.

De entre los juegos lingüísticos que se perderían se encuentran algunos neologismos, la invención de palabras y distorsión de significados; la escritura fonética; los nombres alusivos, toda la anfibología (especialmente, la gran pérdida sería el recurso primordial de Fontanarrosa, la decodificación literal de la metáfora, que a veces se presenta de forma puntual y en otras ocasiones articula el argumento central del episodio), así como los retruécanos y el calambur.

De la misma manera, en una traslación internacional de la historieta se perdería la efectividad de una parte de los anacronismos como mecanismos del absurdo. No resistirían la distancia los que aluden a referentes históricos argentinos o a la actualidad de cada publicación (como eco a las noticias que aparecían en el periódico).

Sin embargo, sí sería comprensible la índole arqueológica de algunos vehículos, vestimentas y pertrechos. Asimismo, funcionaría el redescubrimiento de objetos cotidianos en casos puntuales: la mirada extrañada de los personajes hacia una bicicleta; una vasija decorada con flores; un inodoro o un preso con el característico uniforme a rallas; o bien, cuando cocinan un dinosaurio para comerlo, o no reconocen a Papá Noel, etc. Situaciones donde son fundamentales tanto el anclaje de la imagen como las interpretaciones absurdas que sobre dichos objetos o individuos se elucubran.

Pese a las dificultades que la parodia y los juegos lingüísticos entrañan a la hora de exportarla, la historieta de Fontanarrosa es un material empático por los múltiples

¹³⁰ «Era 2003, y se presentaba *Cuentos Reunidos I*, una monumental recopilación de la editorial Alfaguara, que un año después editaría el segundo volumen (...) PERIODISTA — ¿Se puede leer a Fontanarrosa fuera de Argentina? ¿En España, por ejemplo? VALDANO — Sí, se puede. De hecho tiene muchos admiradores. Pero es rosarino y los rosarinos son argentinos exagerados. Se lo disfruta más desde la argentinidad porque el negro conoce nuestras almas como nadie» Jorge Valdano en Vargas [2014: 99].

caminos que la hacen accesible. Su lectura se puede abordar desde diferentes perspectivas sin desintegrarla¹³¹.

La atemporalidad del conjunto de la obra gráfica de Fontanarrosa es destacada por Gociol y Naranjo [2008: 16]:

...incluso sus primeros cuadritos parecen haber sido escritor ayer. No es la universalidad (por cierto ya demodé) de los chistes de naufragos es islas desiertas, sino un modo de trabajar situaciones de la realidad, pero no la mera coyuntura de un nombre¹³², lo que le aseguró frescura y vigencia a su humor a pesar del paso del tiempo.

En cuanto al humor políticamente incorrecto (desde el punto de vista actual) en el capítulo MATICES DEL HUMOR NEGRO se tuvieron en cuenta las reflexiones de Critchley [2010: 115], cuando afirma que los chistes en una sociedad pueden actuar de dos maneras: desde una postura triunfal, reforzando el sentido de la distinción y superioridad cultural (humor étnico, reprobable e infértil) o poniendo «esas prácticas compartidas en cuestión al mostrarlas a una nueva luz, representando la comedia del reconocimiento y dándoles la vuelta».

Fontanarrosa se vale de la ironía y el absurdo para desmontar atropellos. En particular, sobre la violencia de género (tema tristemente ecuménico), se analizaron los episodios «Antón Pirulero» y «Un gaucho rudo y salvaje», mediante los cuales hay dos tópicos que se destierran: el macho fuerte y cerril por un lado y el de la mujer sumisa en la cocina, por el otro. Apelando al anacronismo intrínseco de su historieta, Fontanarrosa insinúa que las cosas pueden cambiar. El poder mesiánico de la risa al que se refería Critchley, para derribar prejuicios establecidos.

La estrategia narrativa es vital para revelar la psicología de los protagonistas (otro de los refugios de la universalidad). El humorismo surge porque los personajes están inmersos en la situación. Como se ha dicho, no se ubican en la viñeta simplemente

¹³¹ «Su obra supera la falsa oposición entre lo culto y lo masivo. Es posible detectar en ella, por lo menos, dos niveles de lectura en sana convivencia: una cáscara de códigos y guiños (a los lectores futboleros, a sus amigos rosarinos) que condimenta un fondo de temática absolutamente universal» Gociol y Naranjo [2008: 33] (A propósito de toda la obra de Fontanarrosa).

¹³² En este sentido, las referencias a lo cotidiano eran, por así decirlo «genéricas». Sobre todo en la política nacional, en muy contadas ocasiones se nombraba a un personaje concreto de la actualidad. Fontanarrosa se movía con tipos: «el candidato»; «el diputado». En el ámbito artístico, sin embargo, sí que mencionaba a los personajes directamente, tanto nacionales como internacionales, actuales o pasados.

para contar chistes¹³³ sino que habitan esa realidad marginal. Olvidados (o directamente, maltratados) por la fortuna.

Los protagonistas de la historieta viven en condiciones adversas. En la mayoría de los episodios deben enfrentarse con su realidad marginal, su ineptitud o su miseria¹³⁴. Su autor los dota de múltiples estrategias de supervivencia, basadas en una percepción desdramatizada de la realidad. A veces a través del absurdo y otras, del humor negro. Por eso son habituales los quiebres de tensión o los padecimientos devaluados.

La decrepitud es un tema que se afianza en la tercera etapa. La condición de marginado de Inodoro Pereyra: de la sociedad, de la riqueza, del pasado y del presente. Paulatinamente es marginado de las aptitudes que lo definen como gaucho: es mal cantor, peor domador. La historieta avanza y él se va acercando a la caricatura, pierde volumen y épica, aunque nunca renuncia a la dignidad.

No es gratuito que en la tercera etapa, se establezca y consolide una de sus muletillas más eficaces. A la pregunta de «¿Cómo anda, don Inodoro?» él siempre responde: «Mal, pero acostumbrado». El humorismo, como «articulación entre el dolor personal y el distanciamiento ingenioso» Steimberg [2001: 2].

Este distanciamiento determina la esencia de los personajes. No son víctimas, sino oprimidos que no se resignan a su condición. Buscan estrategias para sobrevivir. La picardía criolla; la hipocresía; los eufemismos. En su interacción también aparece eventualmente el sarcasmo, la mordacidad o las repuestas socarronas. De cara a una realidad problemática, muchas veces apelan al escepticismo irónico, Fontanarrosa [1998: 514]:

INODORO.- Mendieta... traigo una mala noticia.

MENDIETA.- Déle, don Inodoro. Soy argentino. La misma noticia que pa un uropeo puede ser un desastre, pa un crioyo puede ser un canto de esperanza.

Es la actitud del marginado que no cae en el victimismo ni en la demagogia. Siempre hay lugar para la autocrítica. Fontanarrosa [1998: 123]: « [los gringos] agarran

¹³³ En algunos episodios los dos o tres primeros cuadritos contienen chistes sueltos que funcionan como apertura, pero no era el ideal del autor, quien prefería la unidad argumental.

¹³⁴ La extrema pobreza del gaucho es un tema recurrente del humorismo amargo o triste que, en un salto anacrónico, se conecta con las diversas (o perpetuas) crisis económicas que atravesaba el lector argentino.

una campana y le hacen experimentos¹³⁵. Nosotros con las campanas a gatas hacemos recreos».

Critchley [2010: 138-142] habla de la sonrisa, que no es explosiva ni ruidosa, está íntimamente relacionada con el humorismo y «es el emblema poderoso del ser humano, el tranquilo reconocimiento de nuestra limitación». El humor, como distanciamiento de un individuo ante su adversidad consiste en dirigirlo contra sí mismo y encontrarse ridículo, «el sujeto se contempla como un objeto abyecto y, en lugar de llorar amargamente, se ríe de sí mismo y encuentra así consuelo».

En *Inodoro Pereyra*, el humorismo es la principal estrategia para defender la dignidad (otra de las entrañas de lo universal). Y esta es la clave de la estrecha conexión con el lector. Desde luego, hay complicidad en los referentes comunes y en la Historia compartida. Pero sobre todo, entre el lector y la obra, hay una comunión basada en la superación del atropello.

Inodoro, como antihéroe, está predestinado a perder siempre pero no se resigna. Arrastra su nombre estigmatizado, acaso el primer desafío de su honra. En sus facetas más esperpénticas, es orgulloso y exageradamente susceptible. La furia lo enajena y lo convierte en una marioneta trágica. Su orgullo exacerbado lo suele elevar hasta una temeridad de la que se ve obligado a descolgarse y rectificar, huir a tiempo o deshacer el entrevero.

Otras veces, en cambio, cultiva el humorismo sosegado, más íntimo, más digno. Una quietud estable desde la que puede disimular, justificar o asimilar el fracaso y salvaguardar la dignidad. Cuando la realidad se enmaraña, Inodoro Pereyra apela al humorismo para asumir su decadencia o su condición marginal e injusta.

Pero antes de que la dignidad se restablezca, el gaucho debe soportar la discrepancia de sus aspiraciones, por un lado y de sus ineptitudes y miserias, por el otro (tal como proponía Pirandello [2007]). En *Inodoro Pereyra* constantemente hay una puja entre la idealización que el protagonista se ha hecho de sus capacidades físicas y la inexorable decrepitud que lo limita. Esta es una de las contradicciones que lleva Inodoro en su propio ser: el «quiero y no puedo» en todos sus modos y tiempos verbales.

¹³⁵ En el contexto del episodio, queda claro que se refiere al experimento de Pavlov, del reflejo condicional.

Una de sus limitaciones habituales es la de seductor fracasado. Su relación con el género femenino está restringido por el desprecio de mujeres inalcanzables; la indiferencia de las atractivas; la vertiginosa deformación de su propia mujer; la imposibilidad de concretar una conquista amorosa (a causa de un equívoco o un elemento insólito); el extravagante (y nunca consumado) éxito con hembras de otras especies y la cruel paradoja de obtener un éxito rotundo (y nunca deseado) con las menos agraciadas.

Inodoro subsiste marginado de la sociedad, del sistema laboral y por supuesto, de la riqueza. Por su anacronismo intrínseco, es un marginado tanto del pasado como del presente. Incluso, a medida que avanza la historieta, será un marginado de lo épico, y más aún: de sus propias habilidades, es decir, de sí mismo.

Y, entonces llegado este punto, lo rescata su dignidad. La manera de enfrentar esos pequeños exilios vitales lo humaniza en su vulnerabilidad. Lo épico se hace mucho más íntimo y sutil, el «Mal, pero acostumbráu» que lo acerca inexorablemente al lector. Una estrategia de supervivencia, una guarida del gaucho y su universalidad.

El humorismo y el grotesco se fusionan en el deseo de aparentar ser lo que no se es; «...lo grotesco limita con lo patético y su consecuencia no es el placer que la risa trae consigo, sino la lucidez de lo evidente» Bozal [1998: 127]. Esa misma lucidez se fusiona con el humor amargo o triste.

En la historieta es frecuente el motivo de la máscara grotesca, aquella que (lejos de ocultar) evidencia los defectos, revela lo que se es y lo que se querría ser. Su artificio certifica la vergüenza, el agravio y el ridículo. La torpeza del humano para esconder sus imperfecciones, y también, la incapacidad para aceptarlas.

Los ejemplos son muchos: el pelo indomable de Inodoro; su impericia como domador; el anhelo de Mendieta de ostentar un pedigrí noble para conseguir los favores de una perra fina; Eulogia desbordada por su naturaleza descomunal, la faja que la transforma en un estallido social.

La hipérbole es otra noción universal. Incluso antes de que lo grotesco se constituyera como categoría estética, desde el rechazo a lo deforme, lo desproporcionado era un concepto conocido. La emotividad exagerada es un rasgo esencial en el gaucho y su mujer (que se traduce en la virtuosa expresividad del dibujo);

la ignorancia, la fanfarronería, los celos, todo se manifiesta de manera bestial y los ubica en el esperpento.

Sobre todo en la tercera etapa de la historieta, es cuando los defectos y miserias desbordan a los protagonistas. El tamaño de la nariz, la pereza exagerada, la falta de afección a la higiene, la desproporción de la pareja (Inodoro ínfimo, Eulogia voluminosa), el cuerpo raquítrico del gaucho como síntoma incuestionable de su decrepitud. El brusco cambio de una emoción a otra y la tragicomedia.

En el capítulo LA PAMPA EN CLAVE GROTESCA se profundizó sobre esta pampa de Fontanarrosa, como terreno propicio para la brutalidad, la bestialidad y las salvajadas de toda índole. Un terreno indómito que pretende emular al desierto de la literatura gauchesca, pero que se excede. Se desborda en las costumbres desorbitadamente rústicas de sus habitantes. La pobreza extrema devenida en miseria bestial o la hambruna, en canibalismo acechante.

En *Inodoro Pereyra* también son habituales las expresiones del carnaval (festejo reconocible y cosmopolita). El disfraz como transformación, negación de la identidad o ambivalencia. El mundo al revés, que se suele utilizar con intención irónica a través de errores del pensamiento. También son frecuentes las inversiones (a nivel narrativo, efectos como «el cazador cazado») y el cuestionamiento del orden establecido.

Eco [1999] defiende la universalidad del humor basado en el gag físico. También Critchley [2010: 91] destaca la traductibilidad de esta tipología (en oposición a los juegos lingüísticos u otras modalidades del humor que dependen de la inferencia de los participantes): «algunas formas de humor no verbal pueden cruzar las fronteras lingüísticas (...) [como la] *Commedia dell'Arte*, [la] comedia muda, etc.».

En este sentido, en *Inodoro Pereyra* está muy presente el espíritu alborotado. Abundan los gags físicos, pero siempre argumentalmente justificados (Fontanarrosa siempre prioriza la historia por sobre el chiste aislado, así como la palabra por sobre el dibujo). Sorpresas, golpes, caídas y alaridos irrumpen en la escena y traen consigo la peripecia.

Cuando Inodoro se cae de un caballo que intenta domar, según le explica luego a Mendieta, no solo le duele el choque contra el suelo, sino el choque contra la realidad. Si un alero se desploma sobre él, mientras trata de seducir a una bella mujer, no solo lo aplasta la estructura, sino todas sus expectativas y la sobrevaloración de sí mismo que

había construido para impresionar a la dama. Frecuentemente el desplome es físico y psicológico.

Los percances no pueden ser menos oportunos para Inodoro y, paradójicamente, más oportunos para la comicidad. Ya lo señalaba Bergson [2008: 18-19]: «Sin duda una caída es siempre una caída, pero una cosa es caerse en un pozo por mirar hacia cualquier otro lado, y otra es caer en él por poner la mirada en una estrella».

A través del carnaval, el grotesco se manifiesta como desequilibrio físico, pero también como desequilibrio psicológico. Los personajes tienen que adecuarse a un anacronismo constante, mantener el tipo en la degradación de lo épico a lo doméstico, sortear los roces entre el campo y la ciudad; la tradición y la actualidad; la sapiencia y la ignorancia o la inocencia y la picardía.

El lector, por su parte, también debe discernir entre las verdades y las mentiras que cuentan los personajes o, sencillamente, entre la ficción y la realidad. Ya en el territorio del absurdo, el humorista emplea las herramientas del *nonsense*, el *deus ex machina*, la «ruptura de la cuarta pared» o la metahistorieta.

Por otra parte, el carnaval trae consigo la degradación, la desmitificación y la irreverencia. Bajtin [1987: 16] ve el humor carnalesco como un humor festivo, un patrimonio del pueblo, entre el desafío, la renovación y «la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes». Desde el planteamiento, *Inodoro Pereyra* es el ejercicio paródico de una retórica, una bufonada a la pomposidad del folclorismo. Y a medida que se adentra en la tercera etapa se emplea la devaluación de lo épico hacia lo doméstico.

La irreverencia rabelesiana hacia la alta cultura marca un hito en el encuentro entre Borges e Inodoro Pereyra, cuando el priapismo insinuado destroza la atmósfera erudita. En bastante menor medida, la irreverencia satírica alcanza otros blancos: la burla hacia las clases altas (por frívolas) o hacia los norteamericanos (retratándolos como ignorantes y prejuiciosos).

La irreverencia implica la ruptura de reglas protocolarias por lo que necesita del conocimiento de dichas normas para que su comicidad sea efectiva, esto, a su vez, implica la pérdida de su carácter universal en la mayoría de las ocasiones. Sobre el espíritu liberador del carnaval, Eco [1999: 282-283] recordaba que «la regla violada por lo cómico es de tal manera reconocida que no es preciso repetirla».

En cambio, hay otro tipo de degradaciones que pueden resistir mejor la distancia y el tiempo: lo monstruoso devaluado y la desacralización de la muerte. El diablo, La Muerte y las criaturas nocturnales padecen la degradación cómica mediante la estética lúdica de lo grotesco medieval que detalla Bajtin [1987]¹³⁶.

Si bien es cierto que en la primera etapa por momentos se respira una atmósfera inquietante donde asoma lo monstruoso, lo fúnebre y lo abismal, tanto el sobrecogimiento como el espeluzno rápidamente son quebrados por la desmitificación.

Todo aquello que regrese luego de haber atravesado el umbral de la muerte provoca un terror atávico en el humano. El zumbido de las danzas de la muerte se manifiesta mediante juegos de palabras, eufemismos, irreverencia hacia los difuntos o referencias a muertes ridículas.

El bestiario fantástico que introduce el humorista presenta un tratamiento hibridado entre grotesco, parodia y absurdo. Lo terrorífico de la licantrópía se malogra a través de la devaluación canina. Si aparece una «luz mala» [alma en pena], resulta ser un amigo de Inodoro al que una hechicera ha convertido en sapo y se ha tragado una candela; el hecho paranormal se degrada mediante la cosificación: el gaucho invita a su amigo al rancho y a partir de ese momento lo utilizará como lámpara.

Del mismo modo, se quiebra la tensión del padecimiento y la violencia ocultando el momento de la lucha, desacreditándolos mediante el parlamento de algún personaje, pasándolos por el filtro de lo ridículo o bien, exagerando la situación hasta ubicarla en lo gore.

El capricho, el humor, el horror —o la síntesis de todo ello— son manifestaciones de la libertad creativa de Fontanarrosa, quien le imprime a su historieta un aspecto onírico. Desde el dibujo, infinidad de matices: rasgos quiméricos animalizados, desintegración del personaje, degradación, desproporción y caricatura.

La degradación también se plantea desde el tratamiento hacia los personajes. En muchas ocasiones pierden su humanidad o su dignidad vital mediante la cosificación, incluso su lenguaje es mecanizado a través de las muletillas. El resultado hilarante (que fue señalado por Bergson [2008]) surge del contraste inadecuado entre lo mecánico y lo

¹³⁶ El carnaval puede ser un punto de encuentro entre el grotesco bufo y el nocturnal. Bajtin [1987: 42] propone reflexionar sobre «el tratamiento de la figura del demonio para distinguir claramente las diferencias entre los dos grotescos» por un lado el medieval, en donde el diablo es cómicamente degradado y encarna múltiples figuras carnalescas; por el otro, el grotesco romántico, que abre la puerta al tono siniestro, sórdido y macabro, donde «el diablo encarna el espanto, la melancolía, la tragedia. La risa infernal se vuelve sombría y maligna».

viviente o lo rígido y lo flexible. También Kayser distinguió este recurso como propio del grotesco, por el extrañamiento que provoca en el espectador. Por estar enmarcado en el grotesco, se trata de otro recurso que puede ser comprendido por un público muy amplio.

En *Inodoro Pereyra*, la mecanización también alcanza a la sociedad «el malón de las seis» y a la naturaleza (el Sol puede apagarse si no se paga su factura, o bien los animales vivos pueden ser utilizados como instrumentos musicales). Eulogia frecuentemente es cosificada por su descomunal tamaño. Y todos los personajes pueden ser transformados en comida.

De las diferentes perspectivas de la cosificación, *Inodoro Pereyra* contiene: de Bajtin, lo bajo escatológico, lo degradante y desmitificador (la colisión entre lo bajo y lo alto). De Bergson, la mecanización y, al igual que Bajtin, señala las veces en que lo bajo (o físico) irrumpe en lo alto (o espiritual). Y de Kayser, lo trágico al asumir su condición de marioneta de la miseria y la marginalidad.

Otro elemento onírico es la prosopopeya. Objetos animados, animales personificados (la variante más numerosa de la historieta), y una parte del cuerpo que cobra vida y voluntad propia, así como peligrosidad (el pelo de Inodoro, capaz de engullir peluqueros). Partiendo de Mendieta —la prosopopeya fundacional— prácticamente todos los animales de la historieta interactúan y dialogan con Inodoro, de igual a igual. Las plantas también son personificadas (aunque su presencia es menor).

Como puente hacia la animalización, hay que señalar la amalgama entre lo humano, lo animal y lo vegetal. La estrecha conexión con la naturaleza a veces se producen mutaciones, como un anciano que echa raíces por estar sentado mucho tiempo en el mismo lugar.

La médula universal de la historieta probablemente sea la animalización. Enmarcada en el grotesco abismal, pone en evidencia la inquietante cercanía de lo humano a lo animal, la bestia que se libera y acecha al hombre a la que se refería Foucault [1967]. Si en el Medioevo son numerosos los motivos de los animales humanizados (la simpática prosopopeya), en el Renacimiento, de las mismas entrañas del humano emerge lo animal y lo somete.

Sobre todo en las primeras épocas, el trazo de Fontanarrosa sugería lo animal a través de los rasgos quiméricos similares a los que apuntaba Kayser a propósito de las

máscaras de la *Commedia dell'Arte*. Las figuras animales no se reproducen, sino que se insinúan desde la distorsión.

La animalización se constituye a partir de las actitudes, los comportamientos instintivos o el tratamiento de los demás hacia un personaje. En ocasiones, Eulogia es referida como un animal peligroso al que hay que tener atado.

En el capítulo LA PAMPA EN CLAVE GROTESCA, se apuntó que la esencia de lo animal en Eulogia se intuye, late, es un barrunto. Es inquietante porque se vislumbra, pero no tanto a través de sus rasgos físicos caricaturizados (nunca fue dibujada con hocico de marrano) sino de las alusiones. La animalidad está en su esencia, en su manera de desplazarse, en la fuerza exorbitante que aplica al realizar ciertas tareas domésticas, en las múltiples referencias que sobre ella se hacen o el trato al que se la expone.

Lo bestial se halla en la brutalidad intrínseca de la mujer de Inodoro, en las salvajadas que se le achacan y las que ciertamente ejecuta. Está en su insensibilidad inimputable y en sus respuestas salvajemente inadecuadas. Se manifiesta en el pragmatismo con que encara muchas situaciones, sin mayores debates intelectuales ni actitudes melindrosas.

Las contradicciones forman parte de su naturaleza: si hay que matar un animal para comerlo, es ella quien lo hace; sin embargo, se horroriza ante el encuentro de diversas alimañas: ratones, vinchucas y murciélagos provocan su huida despavorida (situándola, de paso, en un tópico femenino que se disuelve en la actitud análoga del gaucho).

Habitualmente ella se comporta como una mujer sólida, dueña de una lógica aplastante, sensible, amante contradictoria de su pareja (se mueve entre la devoción, el desprecio y los celos extremos); pero, en líneas generales, es lo que puede llamarse una persona «civilizada». Es entonces cuando, a través de las referencias de los otros personajes o de alguna actitud de ella, de manera repentina su animalidad se hace patente, se muestra en toda su dimensión para volver a escabullirse y esconderse en su descomunal cuerpo.

El componente animal es un unificador del género humano. La clasificación primigenia de «seres vivos» nos equipara y nos congrega en las funciones vitales, pero sobre todo, en la impugnación de sus obstrucciones. El instinto de supervivencia nos tutela en condiciones adversas (vencer la sed y el hambre, huir del peligro inminente,

repeler el castigo o, acaso ya en el ámbito humano, repudiar la injusticia). También nos equiparan los ciclos vitales: el parto y la celebración de una nueva vida o bien, la desolación ante la muerte (de los seres queridos o la especulación de la propia) y su advertencia irrefutable: la decrepitud.

Critchley [2010: 56-57] recuerda que el humor advierte «la humanidad apacible del animal y la turbadora animalidad del hombre». Cuando el ser humano consigue vislumbrar en sí mismo esta indefinición, surge la sonrisa. Se trata de un punto de conexión entre la animalización y el humorismo.

Esta sonrisa es diferente a la risa de superioridad que señala los defectos ajenos. No es una burla, sino un signo de inteligencia (también Freud rescataba la supremacía moral de este humorismo). Es algo íntimo, aunque se comparta con los demás. Es un mecanismo de autoconocimiento, de aceptación como herramienta en la defensa de la honra, «...la maldición de la reflexión, pero también la fuente de nuestra dignidad» a la que se refiere Critchley [2010: 142].

Probablemente esta sea la clave sobre la que debatir la (im)posibilidad de exportar *Inodoro Pereyra*. No es un simple problema de traducción, sino de intentar asimilar todo el pensamiento de Fontanarrosa, una fuerza creativa arrolladora, capaz de sintetizar en una frase diversos niveles de lectura. Siempre hay algo que se escapará, o bien, siempre habrá algo más en lo que hurgar, y eso, justamente, es lo que incrementa su mérito. Ser exigente con el lector implica un voto de confianza. Asimismo, tratándose de humor gráfico, debe tenerse en cuenta el inmenso anclaje informativo que ofrece el dibujo, como signo.

Desde el género híbrido de la historieta, sus personajes viven, padecen y claman su marginalidad. Entre el balbuceo y el gruñido. A veces protestan y otras bufan. Hacen equilibrio entre dualidades. Cuestionan el mundo y su propia naturaleza. Intuyen que deben transigir, que no hay una respuesta única. Y lo hacen sonriendo. «Sonreímos y nos encontramos ridículos. Nuestra miseria es nuestra grandeza» Critchley [2010: 144].

Por eso Fontanarrosa juega constantemente con los sentidos. Sus personajes son incongruentes y habitan un territorio de contrastes. Su psicología es la fuente del

elaborado entramado de mecanismos cómicos y recursos humorísticos¹³⁷ que constituyen la historieta, cuyo protagonista defiende su dignidad —mientras escarba en los límites de lo animal y lo humano— desde el primer episodio.

Con el humorismo como estrategia de supervivencia, aprenden a digerir su realidad amarga, con un distanciamiento irónico: están mal, pero controlan la situación. Están «mal, pero acostumbrados». Fontanarrosa [1998]¹³⁸:



¹³⁷ En toda la obra de Fontanarrosa, es interesante tener en cuenta la noción de carnaval como ruptura de la regla, pero también la del humorismo como denuncia, en las que ahonda Eco [1999].

¹³⁸ Contratapa de la edición homenaje *20 años con Inodoro Pereyra*, de Ediciones de la Flor.

Agustina Rimondi: «Mal pero acostumbraú»: el humor negro
en la historieta *Inodoro Pereyra*, de Roberto Fontanarrosa

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

FONTANARROSA, ROBERTO (1972, 1973, 1974): “Inodoro Pereyra, el renegáu. Poema telúrico de Fontanarrosa”, *Hortensia*, números 24-61, Córdoba, Argentina.

_____ (1974, 1975): “Inodoro Pereyra, el renegáu. Poema telúrico de Fontanarrosa”, *Mengano*, números 5, 10, 14, 16 y 19, Buenos Aires.

_____ (1977): “Inodoro Pereyra, el renegáu. Poema telúrico de Fontanarrosa”, *Clarín*, 8/6, Buenos Aires, 12.

_____ (1978, 1979): “Inodoro Pereyra, el renegáu. Poema telúrico de Fontanarrosa”, *Skorpio Extra*, suplemento “El color de la aventura”, números 1-12 y 14-26, Buenos Aires, Record.

_____ (1979): *Inodoro Pereyra, el renegáu Volumen 5*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

_____ (1983-1992): “Inodoro Pereyra, el renegáu. Poema telúrico de Fontanarrosa”, *Clarín*, historieta, Buenos Aires.

_____ (1994-2007): “Inodoro Pereyra, el renegáu. Poema telúrico de Fontanarrosa”, revista dominical *Viva, Clarín*, Buenos Aires.

_____ (1997): *Inodoro Pereyra Volumen 22*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

_____ (1998): *20 años con Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

_____ (2000): *Inodoro Pereyra Volumen 24*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

_____ (2001): *Inodoro Pereyra Volumen 25*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

_____ (2004): *Inodoro Pereyra, el renegáu*, Biblioteca Clarín de la Historieta, Vol. 11, Buenos Aires, Diario Clarín.

_____ (2014): *Inodoro Pereyra Volúmenes 21 y 22*, Buenos Aires, Planeta.

_____ (2014b): *Inodoro Pereyra, Volúmenes 23 y 24*, Buenos Aires, Planeta.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ACOSTA, RAÚL (1974): “Inodoro Pereyra, una historieta argentina”, *Crisis*, Buenos Aires.

_____ (2007): “No murió su humor, tampoco la admiración. Nace una leyenda. El negro Fontanarrosa, el dueño de un Inodoro para todos”, *30 Noticias*, 166, 3-6.

AGUILAR, MAURO (2007): “No se puede separar a Rosario de Fontanarrosa”, *Clarín*, 20/7, Suplemento Especial “Murió el humorista y escritor Roberto Fontanarrosa. ¡Qué lo parió!”, Buenos Aires, 10.

AGUILÚ DE MURPHY, RAQUEL (1989): *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Madrid, Pliegos.

AGUIRRE SALAS, ALEJANDRO (2011): *Prócer y gaucho: Subversión de dos arquetipos nacionales argentinos en la obra humorística de Roberto Fontanarrosa*, Tesis presentada para la Maestría en Estudios de la Cultura, Mención en Literatura hispanoamericana, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

ALÉN, GUILLERMO (2010): “Inodoro Pereyra: una gauchesca de la postmodernidad”, Ponencia impartida en el *IX Congreso Argentino de Hispanistas “El Hispanismo ante el Bicentenario”*, La Plata, Argentina, 27-30 de abril, [en línea], <<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>> [consulta: 8 de julio de 2016].

_____ (2012): “La historieta gauchesca y las trampas del documentalismo: El caso de *Cabo Savino*”, ponencia, *Segundo Congreso Internacional Viñetas Serias: narrativas gráficas: lenguajes entre el arte y el mercado*. Buenos Aires, 26-28 de septiembre de 2012 Biblioteca Nacional, [en línea], <<http://www.vinetasserias.com.ar>> [consulta: 9 de julio de 2016].

AMATO, ALBERTO (2007): “Murió ayer Roberto Fontanarrosa: Un artista genial, que es un sello del mejor humor argentino”, *Clarín*, 20/7, Suplemento Especial «Murió el humorista y escritor Roberto Fontanarrosa. ¡Qué lo parió!», Buenos Aires, 2-4.

AULICINO, JORGE (2007): “La más entrañable parodia de dos géneros literarios”, *Clarín*, 20/7, Suplemento Especial “Murió el humorista y escritor Roberto Fontanarrosa. ¡Qué lo parió!”, Buenos Aires, 6-7.

ARISTÓTELES (2002): *Poética*, trad. Antonio López Eire, Madrid, Istmo.

ASCASUBI, HILARIO (2003): *Santos Vega o los mellizos de la flor*, Biblioteca Virtual Universal.

ATIENZA, ALICIA Y MUSCI, MÓNICA (2008): “Aganmenlón y Melenao: los héroes en pantuflas de Fontanarrosa”, *Espacios Nueva Serie, Estudios literarios y del lenguaje*, III-IV, Río Gallegos, Argentina, Universidad Nacional de la Patagonia Austral, 40-58.

AUDIOVIDEOTECA DE ESCRITORES (2002): *Hacer reír: Fontanarrosa, Quino, Caloi, Maitena*, [en línea], <<http://audiovideotecaba.com/hacer-reir-fontanarrosa-quino-caloi-maitena/>> Charla pública organizada por Ediciones de la Flor en la Feria Internacional del Libro, [consulta: 14 de marzo de 2017].

_____ (2006): *Obra en construcción/ Roberto Fontanarrosa* [en línea], <<http://audiovideotecaba.com/592/>>, Agenda cultural Buenos Aires ciudad, Entrevista grabada en Rosario, [consulta: 9 de septiembre de 2015].

BAJTIN, MIJAIL (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza.

BALLÓ, JORDI Y PÉREZ, XAVIER (1995): *La semilla inmortal (los argumentos universales en el cine)*, Barcelona, Anagrama.

BÄR, NORA (2011): “Descubren los engranajes del humor”, *La Nación*, 30/6, [en línea] <<http://servicios.lanacion.com.ar/archivo/2011/06/30/cuerpo-principal/014>>, 14, [consulta: 9 de agosto de 2015].

BARCIA, PEDRO LUIS (1973): “Proyección de ‘Martín Fierro’ en dos ficciones de Borges”, *José Hernández, Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El Gaucho Martín Fierro 1872-1972*, ed. Juan Carlos Ghiano, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 209-232.

BARRERO, MANUEL (2007): “Sátira, intromisión y transgresión. El humor como atentado gráfico”, *Morfología del humor II. Fabricantes*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 23-82.

BARTON, PATRICIO (1999): *Roberto Fontanarrosa en Grafonauta*, entrevista televisiva, [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=h5ErOiR1qDE>> [consulta: 29 de marzo de 2017], Buenos Aires, Canal á.

BAUDELAIRE, CHARLES (1988): *Lo cómico y la caricatura*, trad. Carmen Santos, Madrid, Visor, Colección la Balsa de la Medusa.

BERGSON, HENRI (2008): *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. Ma. Luisa Pérez Torres, Madrid, Alianza.

BERISTÁIN, HELENA (1995): *Diccionario de retórica y poética*, México D.F., Porrúa.

BIERCE, AMBROSE (2003): *The Devil's Dictionary*, trad. Cristina Pelizza, Buenos Aires, Ediciones Libertador.

BLANC, NATALIA (2008): “La historia desconocida de Anarrosa Font”, *adn/cultura, La Nación*, 19/7, Buenos Aires, [en línea], <www.lanacion.com.ar/1030413-la-historia-desconocida-de-anarrosa-font> [consulta: 24 de septiembre de 2015].

BOCCUTI, ANNA (2008): “Humor e intertextualidad en la obra de Roberto Fontanarrosa: ¿una traducción imposible?”, *El reverso del tapiz. La traducción literaria en el ámbito hispánico*, VII Coloquio Internacional, Budapest, Instituto Cervantes, 169-179.

_____ (2009): “Modulazioni dell’umorismo nella letteratura argentina del Novecento”, *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*, 10, n. dedicado a Letteratura Argentina. Verona. Edizioni Fiorini, 75-81.

BORGES, JORGE LUIS (1986): “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, *El Aleph*, Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, impreso en España, 116-118.

_____ (2001): “Diálogo de muertos”, *El hacedor*, Buenos Aires, Biblioteca Argentina La Nación, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.

BOZAL, VALERIANO (1998): *Historia de las ideas estéticas vol. II*, Madrid, Historia 16.

BRACELI, RODOLFO (1992): *Fontanarrosa, entregate. Y vos también, Boogie. Y usted también, Inodoro*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

BRAVO ROZAS, CRISTINA (2013): *La narrativa del miedo. Terror y horror en el cuento de Puerto Rico*, Madrid, Verbum.

BRETON, ANDRÉ (1991): *Anthologie de l’humor noir*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.

BROCCOLI, ALBERTO Y TRILLO, CARLOS (1971): *El humor gráfico, La Historia Popular*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

BRUFMAN, GUSTAVO Y HERNÁNDEZ, MARIANA (1993): “Roberto Fontanarrosa: El oficio de hacer reír”, *Chasqui* núm. 44, 70-75.

CAMPRA, ROSALBA (1982): *América latina: la identidad y la máscara*, México D.F., Siglo veintiuno editores.

_____ (1986): “Intertextual/intratextual. El sistema de la narrativa hispanoamericana”, ed. Saúl Yurkievich, *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alhambra.

_____ (2004): “En busca del gaucho perdido”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXX, N° 60, Lima-Hanover, 2do. Semestre, 311- 332.

_____ (2013): *Travesías de la literatura gauchesca. De Concolocorvo a Fontanarrosa*, Buenos Aires, Corregidor.

CASCIARI, HERNÁN (2007): *Negro*, blog *Orsai*, 20/7, [en línea] <editorialorsai.com/blog/post/negro> [consulta: 6 de marzo de 2017].

CEJAS, JULIO (2007): “Un legado especial del Negro”, *Página/12*, [en línea], <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-9482-2007-07-22.html>> [consulta: 2 de enero de 2013].

CONNELLY, FRANCES S. (2012): “El sesgo grotesco en el arte moderno británico”, *El factor grotesco*, [catálogo exposición del 22/10/2012 al 10/2/2013], Museo Picasso Málaga, 101-113.

COSTA, IVANA (1998): “Un gaucho en Buenos Aires”, *Clarín*, 30/1, Suplemento de Espectáculos, [en línea], <www.clarin.com/extrashow/gaucho-bueno-aires_0_B1bmXJkbAte.amp.html> [consulta: 20 de marzo de 2017].

CRITCHLEY, SIMON (2010): *Sobre el humor*, trad. Antonio Lastra, Torrelavega, Cantabria, Quálea.

CRUZ, JUAN (2005): “Juego de palabras y humor”, *El país*, 27/3, [en línea], <http://elpais.com/diario/2005/03/27/eps/1111908407_850215.html> [consulta: 12 de febrero de 2016].

DE SANTIS, PABLO (1998): *La historieta en la edad de la razón*, Paidós, Buenos Aires.

_____ (2000): “Risas argentinas: la narración del humor. Costumbrismo y absurdo en la tradición del humor argentino”, *Historia Crítica de la Literatura Argentina: vol. 11 - La narración gana la partida*, Ed. Noé Jitrik y Elsa Drucaroff, Buenos Aires, Emecé, 493-510.

DORRA, RAÚL (2003): “El libro y el rancho. Lecturas del *Martín Fierro*”, *Historia crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik, vol. 2: *La lucha de los lenguajes*, dirigida por Julio Schvartzman, Buenos Aires, Emecé, 251-275.

ECHEVARRÍA, MIRTA CLARA (2000): “Humor en línea. Línea del humor”, *Revista de Comunicación Social* núm. 35, UNC, Córdoba, [en línea], <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/Argentina2000/18echevarria.htm>> [consulta: 24 de septiembre de 2015].

ECO, UMBERTO (1985): *Apocalittici e integrati*, trad. Andrés Boglar: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.

_____ (1990): “Los marcos de la ‘libertad’ cómica”, *¡Carnaval!*, México, Tezontle.

_____ (1999): “Lo cómico y la regla”, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, trad. Edgardo Oviedo, (publicación original, 1980), 279-286.

_____ (2007): *Historia de la fealdad*, trad. Maria Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen.

ESPIÑEIRA, MARCELO (2006): “Roberto Negro Fontanarrosa: pequeña entrevista”, *ARG express*, año 4, número 38, Barcelona.

FERNÁNDEZ MOORES, EZEQUIEL (2012): “Parrilla Fontanarrosa”, Suplemento deportivo del periódico *La Nación*, 14/12, [en línea], <www.lanacion.com.ar/1526196-parrilla-fontanarrosa> [consulta: 18 de noviembre de 2014].

FERNÁNDEZ RUIZ, BEATRIZ (2004): *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Valencia, Universitat de València.

FLORES, ANA BEATRIZ y VV. AA. (2009): *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Córdoba (Argentina), Ferreyra Editor.

FONTANARROSA, ROBERTO (1973): *¿Quién es Fontanarrosa? / Continuará (Ocho historietas)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

_____ (1980): *Los clásicos según Fontanarrosa*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

_____ (2002): *Argentina para principiantes*, Barcelona, RBA.

_____ (2003): “Tres libros y una isla”, *El país*, 10/8, [en línea], <http://elpais.com/diario/2003/08/10/domingo/1060487560_850215.html> [consulta: 12 de febrero de 2016].

_____ (2004): “Cocinemos un Inodoro”, *Biblioteca Clarín de la historieta 11 Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Clarín, 13-16.

_____ (2005): *Fontanarrosa*, Barcelona, Reservoir books Mondadori.

_____ (2013): *Negar todo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

FOSTER, DAVID WILLIAM (1989): “Fontanarrosa’s Gauchomania and Gauchophobia in *Las Aventuras de Inodoro Pereyra*”, *From Mafalda to Los Supermachos. Latina*

American Graphic Humor as Popular Culture, Colorado USA y London UK. Lynne Rienner Publishers·Boulder&London, 37-51.

FOUCAULT, MICHEL (1967): *Historia de la locura en la época clásica*, trad. Juan José Utrilla, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

FREUD, SIGMUND (1972a): “El chiste y su relación con lo inconsciente”, *Obras completas*, Tomo III (1900 - 1905), trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1029-1167.

_____ (1972b): “El humor”, *Obras completas*, Tomo VIII (1925 - 1933), trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2997-3000.

GANDOLFO, ELVIO E. (2007): “Debe estar a la mesa con Arlt, Chejov y Hemingway”, *Clarín*, 20/7, Suplemento Especial “Murió el humorista y escritor Roberto Fontanarrosa. ¡Qué lo parió!”, 5.

GARCÍA BERRIO, ANTONIO Y HUERTA CALVO, JAVIER (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F, Grijalbo.

GOCIOŁ, JUDITH (1998): “Inodoro y su tata”, *20 años con Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 7-15.

_____ y NARANJO, Marina (2008): *100% negro Fontanarrosa*, Catálogo de la exposición, Buenos Aires-Rosario 2008, Fundación OSDE e Imago Espacio de Arte.

_____ y ROSEMBERG, DIEGO (2000): *La historieta argentina. Una historia*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

GUEILBURT, MATÍAS (2008): *Fontanarrosa, vida, pasión y humor*, documental, Producción general: Julián Rouso, Sebastián Gamba , Matías Gueilburt, Buenos Aires, Anima Films e History Channel.

GÜIRALDES, RICARDO (1988): *Don Segundo Sombra*, ed. Paul Verdevoye, Colección Archivos, Tomo 2, Madrid, CSIC.

HEPP, OSVALDO TEODORO (2004): “Picardía y viveza criolla”, *La viveza criolla, una tragedia argentina*, [en línea], <<https://sites.google.com/site/laliteraturagauchesca/la-viveza-criolla-una-tragedia-argentina/texto-no-2-picardia-y-viveza-criolla-de-osvaldo-teodoro-hepp>> [consulta: 27 de marzo de 2017], Proyecto Laboratorio Pedagógico, Provincia de Santa Fe, Ministerio de Educación.

HERNÁNDEZ, JOSÉ (2004): *Martín Fierro*, (edición ilustrada por R. Fontanarrosa, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

HERRERA DE NOBLE, ERNESTINA (1981): “El humor gráfico en la Argentina ¿escapismo o valentía?”, *Clarín*, revista, 11/10, 3-5.

HUGO, VICTOR (2009): “Prólogo a ‘Cromwell’”, *Manifiesto romántico. Escritos de batalla*, trad. Jaume Melendres, Barcelona, Ediciones Península, 25-90.

INTXAUSTI, AURORA (2004): “Roberto Fontanarrosa muestra su ironía sobre la realidad argentina en *Cuentos reunidos II*”, *El país*, cultural, 7/10, [en línea], <http://elpais.com/diario/2004/10/07/cultura/1097100008_850215.html> [consulta: 12 de febrero de 2016].

KAYSER, WOLFGANG (2010): *Lo grotesco. Su realización en literatura y en pintura*, trad. Juan Andrés García Román, Madrid, Antonio Machado libros, colección La balsa de la Medusa.

KIRSCHBAUM, RICARDO (2007): “Fontanarrosa 34 años de humor en Clarín. Una selección de trabajos publicados en el diario entre 1973 y 2007”, *Clarín*, Suplemento especial, 29/7.

KOESTLER, ARTHUR (2002): *El acto de la creación*, (Libro primero: el bufón), trad. Eva Aladro, Cuadernos de Información y Comunicación, 189-220.

LAMBORGHINI, LEÓNIDAS (2008): *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*, Buenos Aires, Emecé.

LEJTMAN, ROMÁN (2006): *Roberto Fontanarrosa, el oficio de hacer reír*, en el ciclo *Documenta*, Buenos Aires, Canal América.

MARINA, JOSÉ ANTONIO Y LÓPEZ PENAS, MARISA (1999): *Diccionario de los Sentimientos*, Barcelona, Anagrama.

MARTÍ, JOSEP (1999): “La tradición evocada: folklore y folklorismo”, *Tradición oral*, Gómez Pellón; Díaz G. Viana; Martí; Azurmendi, Santander, Aula de Etnografía, Universidad de Cantabria y Sendoa, 81-107.

MARTIGNONE, HERNÁN (2005): “Inodoro Pereyra, el resignáu”, en artículo “Un país de historieta”, *Sudestada*, n° 41, agosto, 8.

_____ (2014): “Reseña de ‘Los clásicos según Fontanarrosa’, de Roberto Fontanarrosa - Editorial Planeta (2013)”, blog *Sobre historieta*, [en línea], <<https://sobrehistorieta.wordpress.com/2014/01/16/resena-de-los-clasicos-segun-fontanarrosa-de-roberto-fontanarrosa-editorial-planeta/>>, 16/1, [consulta: 8 de marzo de 2017].

_____Y PRUNES, MARIANO (2008): *Historietas a diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días*, Buenos Aires, Librería.

MAZZOCCHI, MIRTHA (1991): “Inodoro Pereyra y los chistes de gauchos”, *Ciudad / Campo en las Artes de la Argentina y Latinoamérica*, III Jornadas de teoría e historia de las artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte.

MEDINA VICARIO, MIGUEL (2000): *Los géneros dramáticos*, Madrid, Fundamentos.

MUCCI, CRISTINA (2005): *Los siete locos*, entrevista a Roberto Fontanarrosa, Buenos Aires, Televisión Pública Argentina, canal 7, [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=wXzJhdlajpk>>, [consulta: 18 de julio de 2016].

MUÑOZ, PABLO (2004): “El autor”, *Biblioteca Clarín de la historieta 11 Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Clarín, 17-18.

NIETZSCHE, FRIEDRICH (2008): *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para ninguno*, trad. introducción y notas Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Eneida.

LICITRA, JOSEFINA (2011): “Un editor experimentado”, entrevista a Daniel Divinsky, *adn/cultura La Nación*, 1/4, 10-13.

LINK, DANIEL (2003): “La escena de Fontanarrosa”, *Radar Libros*, Suplemento de *Página/12*, 20/4, [en línea], <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/subnotas/539-81-2003-04-20.html>> [consulta: 7 de abril de 2014].

OBLIGADO, RAFAEL (2003): *Santos Vega*, Biblioteca Virtual Universal, Editorial del cardo, [en línea], <<http://www.biblioteca.org.ar>> [consulta: 1 de octubre de 2015].

PALACIOS, CRISTIAN (2013a): “Algunos alcances de la perspectiva multimodal para el estudio de lo cómico y lo humorístico”, *Signo y Señal*, núm. 23, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), [en línea], < <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/sys/index> > [consulta 20 de abril de 2016], 257-278.

_____ (2013b): “El lugar del payaso: a construcción de un *ethos* irrisorio en la obra historietística de Fontanarrosa”, *Actas de las II Jornadas de Jóvenes Lingüistas*: 6 al 8 de marzo, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

_____ (2014a): *Humor y Política. La dimensión ideológica del humor en la obra de Roberto Fontanarrosa*, Tesis doctoral inédita, defendida en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____ (2014b): “Semblanzas deportivas: humor, deporte y terror en Fontanarrosa”, *Acta poética* 35·1 Enero - junio, [en línea], < <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/438/442>> [consulta: 15 de agosto de 2016], 213-227.

_____ (2015): “La verdad sobre el Aleph. Contrapunto humorístico entre Fontanarrosa y Borges”, *Pasavento Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n° 2, 393-405.

PELLEGRIN, ANNICK (2010): “De los feos vicios, o las vergüenzas de los Pereyra”, ponencia, *Primer Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias*, 23 al 25 de septiembre, Buenos Aires.

_____ (2013): (Not) *Looking Together in the Same Direction: A Comparative Study of Representations of Latin American in a Selection of Franco-Belgian and Latin American Comics*, Tesis doctoral, defendida en The University of Sydney Faculty of Arts and Social Sciences.

PEPPINO BARALE (Coord.) Y VVAA (2012): *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana.

PEREIRA, PRISCILA (2010): “¡Ahijuna con la Lobuna! Inodoro Pereyra y el génesis de un antihéroe de la pampa argentina”, ponencia, *Primer Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias*, 23 al 25 de septiembre, Buenos Aires.

_____ (2012): “Da literatura gauchesca para as histórias em quadrinhos: uma leitura do poema telúrico Inodoro Pereyra, el renegáu”, *Antíteses*, v. 5, n.9, 301-328.

PÉREZ, MARTÍN (2014): “El hijo olvidado”, *Radar*, 15/6, [el línea], <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9802-2014-06-15.html>> [consulta: 22 de diciembre de 2015].

PETOIA, ERBERTO (1995): *Vampiros y hombres lobo. Orígenes y leyendas desde la Antigüedad hasta nuestros días*, trad. Alejandro Pérez, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

PIRANDELLO, LUIGI (2007): *El humorismo (esencia, carácter y materia del humorismo)*, trad. Elisa Martínez Garrido, San Lorenzo del Escorial (España), C. de Langre.

POMER, LEÓN (1971): *El gaucho*, colección *La historia popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S. A.

PUELLES, LUIS (2012): “Nada bajo los pies”, *El factor grotesco*, [catálogo exposición del 22/10/2012 al 10/2/2013], Museo Picasso Málaga, 19-61.

RICHTER, JEAN PAUL (2002): “Del humorismo”, *Introducción a la estética*, CIC, Cuadernos de Información y Comunicación, Universidad Complutense de Madrid, 53-68.

RIVERA, JORGE B. (1976): “...una compadrada contra el terror. Historia del humor gráfico argentino” (II), *Crisis*, núm. 35, Buenos Aires, 57-63.

_____ (1981): “Las literaturas ‘marginales’”, Capítulo 109, *La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

_____ (1992): *Panorama de la historieta en la Argentina*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR (1980): *Humor, ironía, parodia*, Madrid, Espiral/Revista Fundamentos.

ROVIRA-COLLADO, JOSÉ Y ROVIRA-COLLADO, JOAN MIQUEL (2015): “La figura del gaucho en la historieta argentina. De las versiones del *Martín Fierro* a *Inodoro Pereyra*”, *América sin nombre*, nº 20, Alicante, Unidad de Investigación de Literatura Hispanoamericana, 110-124.

RUSKIN, JOHN (1944): *Arte primitivo y pintores modernos*, selección y revisión de Alice Manini, Buenos Aires, El Ateneo.

_____ (2000): *Las piedras de Venecia*, trad. Maurici Pla, Valencia, Consejo General de Arquitectura Técnica de España/ Murcia Consejería de Turismo y Cultura, Dirección general de Cultura.

RUSSO, MIGUEL (1998): “Renegau hasta la muerte”, *Radar, Página/12*, Buenos Aires, 20-21.

SACCOMANNO, GUILLERMO (2005): “El artista de todos”, *Radar, Página/12*, 2/10, [en línea], <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2540-2005-10-02.html>> [consulta: 15 febrero de 2017].

_____ Y TRILLO, CARLOS (1978): “Un aceitoso, un renegau y un dibujante rosarino”, *Manicomics*, Buenos Aires, Skorpion.

SALAS, JORGE (2010): “El proceso de legitimación de la figura del gaucho a través del humor”, ponencia, *Primer Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias*, 23 al 25 de septiembre, Buenos Aires.

SAMPER, DANIEL (2007): “¿Un escritor? ¿Un dibujante? Un ídolo.”, *El país*, revista de verano, 21/7, [en línea],

<http://elpais.com/diario/2007/07/21/revistaverano/1184968809_850215.html>

[consulta: 12 de febrero de 2016].

SANTILLÁN GÜEMES, RICARDO (2007): *Imaginario del diablo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol/Biblioteca de cultura popular/33.

SASTURAIN, JUAN (1995): *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue.

_____ (2004): “Una gauchada de Fontanarrosa”, *Biblioteca Clarín de la historieta 11 Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Clarín, 8-12.

_____ (2010): *Continuará, Inodoro Pereyra/Fontanarrosa*, programa televisivo monográfico, Buenos Aires, canal Encuentro, [en línea],
<<http://www.youtube.com/watch?v=defRcgUh9U4&feature=related>> [consulta: 15 de mayo de 2014].

SCOLARI, CARLOS A. (1999): *Historietas para sobrevivientes*, Buenos Aires, Colihue.

SENDRA, FERNANDO (2007): “Las virtudes artísticas de un maestro” *Clarín*, 20/7, Suplemento Especial “Murió el humorista y escritor Roberto Fontanarrosa. ¡Qué lo parió!”, Buenos Aires, 7.

STEIMBERG, OSCAR (1977): *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un “arte menor”*, Buenos Aires, Nueva Visión.

_____ (2001): “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, *Signo y Seña*, Buenos Aires, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

STILMAN, EDUARDO (2004): “Figuras y figuraciones del Martín Fierro”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 7-10.

TESTA, ANALÍA H. (1998): “Perfil de un paisano *renegáu*”, *La Nación* (sección Campo), 31/10, [en línea], <<http://www.lanacion.com.ar/199141-perfil-de-un-paisano-renegau>> [consulta: 16 de febrero de 2016].

THOMSON, PHILIP (1972): *The Grotesque*, London, Methuen & Co Ltd.

TODOROV, TZVETAN (1996): *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana. C. A.

VARGAS, HORACIO (2014): *El negro Fontanarrosa (la biografía)*, Rosario, Argentina, Homo Sapiens Ediciones.

VITRUVIO, MARCO LUCIO (1997): *Los diez libros de arquitectura*, trad. Agustín Blánquez, Barcelona, Iberia.

VORHAUS, JOHN (1994): *Cómo orquestar una comedia*, trad. Jessica Lockhart, Barcelona, Alba Editorial.

WENGER, MARIANA (2007): *Cine negro*, documental, Rosario, Argentina.

WILLMANS, GERY (1975): *Versos gauchos, de mi tapera y mi estancia*, Buenos Aires, Ritmos del Ande.

ZAVALA, LAURO (2005): *Ironías de la ficción y la metaficción en el cine y literatura*, UAM Xochimilco, México.

GLOSARIO¹³⁹

ACHURA. Viscera comestible de una res.

ACHURAR. (Reg. coloquial) Herir o matar a tajos a una persona o animal.

AGARRAR PARA EL CHURRETE. Tomar el pelo.

AGUINALDO. Paga extra.

ANTEOJOS. Gafas.

ARREO. Conducción del ganado de un lugar a otro.

BAGUAL. Potro o caballo no domado.

BAQUIANO. Experto, conocedor del terreno.

BATARAZ, -ZA. Gallo de plumas grises y blancas.

BOLEADORA. Arma arrojadiza compuesta por dos o tres bolas de piedra u otra materia pesada, forradas de cuero y sujetas con sendas guascas, que se arroja a las patas o al pescuezo de los animales para aprehenderlos.

BOMBACHA/S. Como ropa interior femenina y como indumentaria del gaucho (pantalón muy ancho que se ciñe en la parte inferior).

¹³⁹ Para la elaboración de este glosario se ha consultado el Diccionario de la Real Academia Española, la edición crítica de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes [1988] y el *Martín Fierro* publicado por Ediciones de la Flor, Hernández [2004].

BORDONA. Cada una de las tres cuerdas más bajas de la guitarra, preferentemente la sexta.

CARACÚ. Tuétano de los animales (en particular vacunos) y hueso que lo contiene.

CARANCHO. Ave de rapiña de plumaje pardo con manchas blancas, con capucho más oscuro, de medio metro de longitud, que se alimenta de los animales muertos, insectos y reptiles, y vive desde el sur de los Estados Unidos de América hasta Tierra del Fuego.

CARPINCHO. Roedor americano de hábitos acuáticos, alcanza metro y medio de longitud. Su piel se utiliza en peletería.

CASORIO. Boda.

CATRE. Cama humilde.

CHANCHO. Cerdo.

CHARABÓN. Pichón de avestruz o avestruz joven.

CHINA. Proviene del quecha y significa «mujer» en general se aplicaba a las aborígenes o campesinas.

CHINCHILLA. Roedor que vive en América del Sur, muy apreciado por su piel, vive en madrigueras, pero también se lo cría con fines lucrativos.

CHINCHULÍN. Proviene del quechua y significa «tripa». Intestino delgado comestible de ovinos y vacunos.

CHINERÍO. Grupo de mujeres.

CHIQUIZUELA. Rótula, hueso choquezuela del ganado.

CHIRIPÁ. Especie de calzón corto o calzoncillo abierto por los costados, que pasándolo entre los muslos y sujetándolo en la cintura, usaban los hombres de campo a modo de bombacha.

CHOCLO. Maíz.

CLIN/ES. Crin. Conjunto de cerdas que tienen algunos animales en la parte superior del cuello.

CRESPÍN. Pájaro cuyo canto está relacionado con la tristeza.

CUADRERA. Carreras de caballos tradicionales de poca longitud sobre las que se suele apostar.

CUADRIL. Corte de carne comestible, en general del vacuno (mitad lateral de la parte posterior del animal).

CUETE. Cohete.

CUIS. Conejillo de indias.

CURCUNCHO. Jorobado.

DI ÁNDE. «¿De adónde?» Se utiliza para cuestionar una orden o afirmación.

EMPIESTRAR. Prestar

EMPERRARSE. Convertirse en hombre lobo.

ENDIJPUE. Después.

ENTREVERO. Caos, confusión y desorden.

ENTUAVÍA. Todavía.

FLETE. Caballo.

GATEÁU/GATEADO. Caballo de color canela, con rayas negruzcas.

GRINGO. Extranjero, en especial el que es blanco y rubio.

GUALICHO. Hechizo.

GUASCAZO. Golpe o latigazo con una lonja de cuero.

GÜENO, -A. Bueno.

GURÍ. Niño.

GURICITO. Niñito.

HACERSE PERDIZ. Escapar o desaparecer rápidamente.

HEMBRAJE. Conjunto o grupo de mujeres, usado de forma despectiva.

HUINCA. Proviene del mapuche y era la palabra que utilizaban estos indígenas para nombrar a los conquistadores españoles y luego a los criollos en general.

JETÓN, -NA. Que tiene boca grande (en ocasiones se emplea para las personas que hablan de más).

JUE PUCHA. Hijo de puta.

JUIRA. Fuera, como exhortación a abandonar un sitio.

JULERO, -A; FULERO, -A. Feo. Desagradable.

LOBISÓN. Hombre lobo.

LOCRO. Plato de carne, maíz y otros ingredientes, usado en varios países de América del Sur.

LONCOTEO. Una especie de duelo contra otro indígena, es una lucha ancestral que consiste en cogerse de la cabellera del contrincante y tratar de derribarlo.

LUZ MALA. Interpretada por los campesinos como un alma en pena, se trata de la luminosidad propia de materia orgánica que era habitual en el campo.

MALAMBO. Danza típica argentina, con zapateo, bailada exclusivamente por hombres.

MALAYA. Exclamación como expresión de deseo, añoranza o admiración.

MALEVO. En Argentina, como adjetivo o sustantivo. Hombre matón y pendenciero que vivía en los arrabales de Buenos Aires.

MALÓN. Invasión de indios con el fin de saquear poblados o estancias.

MAMÁU. Pronunciación gauchesca de mamado, borracho.

MANDINGA. Uno de los nombres del diablo.

MANGA. Nube de langostas.

MATE. Infusión tradicional gauchesca. Puede referirse a la infusión en sí o al recipiente donde se sirve.

MAULA. Cobarde, inservible.

OCOTE. Intestino grueso de la vaca en general, víscera comestible no considerada carne.

PADRILLO. Caballo semental.

PAGO. El lugar o pueblo donde vive una persona.

PANCUTÁN. Marca de una medicina utilizada habitualmente para quemaduras.

PATACÓN. Antigua moneda de plata.

PESEBRE. Belén.

PINGO. Caballo.

PORTEÑO. Habitante de Buenos Aires, urbanita.

PRIENDA. Prenda. Mujer.

PRONTUARIO. Documento en el que constan los antecedentes penales de una persona.

PULPERÍA. Tienda en la que se venden comestibles, bebidas y otras mercaderías.

RABINCHO. Animal que tiene la cola cortada o cuchillo que tiene la punta cercenada.

RAJARSE. Escaparse

REJUCILAR. De refocilo, «relámpago». Exageración del golpe que da un látigo contra la carne.

SENTADOR. Prenda de vestir que le queda bien a la persona que la lleva.

SURUBÍ, VÍ. Pez

TABA. Hueso de la pata de la vaca, con el que se juega.

TACO ALTO. Tacón alto de mujer.

TALERO. Rebenque corto y grueso, con cabo de tala u otra madera dura y lonja corta.

TATA. Padre, en tratamiento de respeto.

TOMENSELÁ. Marchaos.

TUCU-TUCU/S. Pronunciación errónea de «tucutuco», un pequeño roedor.

TUITO, -A. Todito, -a

URUTAÚ. Ave nocturna que tiene un canto melancólico y desgarrador equiparable al llanto. Vive en Centroamérica y Sudamérica. Su nombre es una voz del guaraní, y la etimología que se le adjudica es «guyra» pájaro y tau «espíritu» por lo que su traducción sería «pájaro fantasma». En otras regiones recibe el nombre quechua «cacuy», por su aspecto y su canto ha generado numerosas leyendas.

VIÁ. Apócope y contracción de «voy a».

VIDE. Vi.

VIGÜELA. Guitarra.

YARARÁ. Culebra venenosa.